

**Atmosferas bizarras entre palavra e movimento na
encenação de *Hamlet*, de Miguel Moreira**

Ieva Bražēnaitė

Relatório de Estágio de Mestrado em Artes Cénicas

Março 2025

Relatório de Estágio apresentado para o cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Ana Pais.

ATMOSFERAS BIZARRAS ENTRE PALAVRA E MOVIMENTO NA ENCENAÇÃO DE *HAMLET*, DE MIGUEL MOREIRA

IEVA BRAŽĖNAITĖ

RESUMO

Este relatório tem como objetivo refletir sobre o estágio de conclusão de mestrado enquanto intérprete do espetáculo *Hamlet, L'Ange du Bizarre*, recorrendo aos conceitos da teoria dos afetos. Em particular, procuro analisar as emoções e as atmosferas geradas neste espetáculo, bem como a forma como se desenvolve a ligação entre palavra/texto e movimento.

No primeiro capítulo, revisito a minha vivência pessoal no processo artístico. No segundo, desenvolvo uma discussão sobre as questões que este estágio suscitou: desde a pesquisa e análise de materiais de apoio, passando pelo processo de ensaios, até à comparação e reflexão entre o meu olhar enquanto espectadora e a experiência como intérprete. O terceiro capítulo, apresenta o enquadramento teórico, com os principais conceitos da teoria dos afetos que fundamentam as minhas reflexões sobre movimento e palavra sobre atmosferas. No quarto capítulo, identifico e analiso as principais cenas do espetáculo, explorando as atmosferas construídas em cada uma e delineando as suas características emocionais. Nos capítulos seguintes aprofundo a análise da encenação e da interpretação em relação às emoções (capítulo cinco), bem como dos elementos cénicos e influências que contribuem para a criação de atmosferas (capítulo seis). Nestes dois últimos capítulos, aprofundo também a reflexão sobre a ligação entre palavra/texto e movimento, em relação à minha experiência.

A informação sobre a instituição, bem como os objetivos, tarefas e outros detalhes do estágio, encontra-se apresentada em anexo.

PALAVRAS-CHAVE: atmosferas, emoções, palavra, espetáculo, movimento

BIZARRE ATMOSPHERES BETWEEN WORD AND MOVEMENT IN MIGUEL MOREIRA'S STAGING OF *HAMLET*

IEVA BRAŽĖNAITĖ

ABSTRACT

This work aims to reflect on the final master's internship as a performer in the play *Hamlet, L'Ange du Bizarre*, by Miguel Moreira, drawing on concepts from affect theory. In particular, I seek to analyze the emotions and atmospheres generated in this performance, as well as how the connection between word/text and movement develops.

In the first chapter, I revisit my personal experience in the artistic process. In the second, I develop a discussion around the questions raised by this internship: from the research and analysis of supporting materials, through the rehearsal process, to the comparison and reflection between my perspective as a spectator and my experience as a performer. The third chapter presents the theoretical framework, with the main concepts from affect theory that underpin my reflections on movement and word, on atmospheres. In the fourth chapter, I identify and analyze the main scenes of the play, exploring the atmospheres built in each and outlining their emotional characteristics. In the following chapters, I deepen the analysis of the staging and performance in relation to emotions (chapter five), as well as the scenic elements and influences that contribute to the creation of atmospheres (chapter six). In these final two chapters, I also further reflect on the connection between word/text and movement in relation to my experience.

The information about the institution, as well as the objectives, tasks, and other details of the internship, is presented in the annex.

KEYWORDS: atmospheres, emotions, word, performance, movement

Índice

Introdução.....	1
1. Viver Hamlet.....	3
2. Testemunho de espetadora vs intérprete: observar e fazer.....	7
3. Teoria dos afetos: <i>It moves as it feels, and it feels itself moving</i>	10
4. Paisagem emocional e atmosferas do espetáculo.....	14
4.1. Sonho fragmentado.....	17
4.2. Amor Ácido.....	21
4.3. “Dance like water”.....	23
4.4. Palhaços da morte.....	26
4.5. Enterro de Ofélia.....	29
4.6. Ruínas da catarse.....	30
5. Encenação das emoções e linguagem.....	32
6. Emoções no corpo: entre palavra e movimento.....	35
Conclusão e observações finais.....	41
Bibliografia.....	43
Anexo.....	45
Apêndice 1.....	49
Apêndice 2.....	50
Lista de figuras.....	52

Introdução

Desde os sete anos que tenho uma forte ligação com a dança e a música, sendo a base da minha formação. No entanto, o interesse pelo texto e pela expressão teatral sempre acompanharam o meu percurso. Contudo, nunca imaginei que um dia subiria ao palco do Teatro São Luiz em Lisboa como Hamlet, personagem que representa o maior desafio para qualquer ator. Hamlet é “o teu livro de cabeceira” (Crespo, 2022), como refere Miguel Moreira, fundador e diretor da Associação Útero. Essa obra tem influenciado todo o tipo de artistas, gerando centenas de diferentes encenações e adaptações. Os seus temas universais — tais como, amor, engano, medo, luto, vingança e culpa — conectam emoções e reflexões sobre a condição humana. Desde os seus espetáculos iniciais, Útero tem como protagonista a figura de um homem que procura o sentido da vida na sua relação consigo mesmo, com o mundo e ainda com a sociedade a que pertence. Para Miguel Moreira, Hamlet é um deles: “Há qualquer coisa no Shakespeare que te obriga a voltar. ... No *Hamlet* seduz-me esta ideia de um homem em choque com o mundo. O que é, sem dúvida, muito atual.” (Ferreira, 2022)

Hamlet, de Miguel Moreira, por um lado, mantém excertos dos textos originais e explora os motivos clássicos de *Hamlet*; por outro, apresenta cenas grotescas, macabras e quase absurdas, criando um contraste que provoca reflexões sobre questões contemporâneas, como o irracional e o caos do mundo moderno, a crise de identidade e os problemas de igualdade de gênero. O espetáculo propõe um olhar peculiar sobre a clássica tragédia shakespeariana ao acrescentar *L'Ange du Bizarre* (a seguir a *Hamlet*) — nome emprestado de uma exposição apresentada no Musée d'Orsay, em Paris (*L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*)¹, bem como de um conto satírico homónimo (tradução francesa de Baudelaire) de Edgar Allan Poe (1884/2012), sobre a imprevisibilidade da vida e a celebração do estranho — recordando-nos que nem tudo pode ser explicado através da razão e da lógica. Esse anjo é uma força satírica, responsável por todas as coisas estranhas, improváveis e absurdas que acontecem no mundo. Podemos apenas imaginar um anjo invisível e bizarro enquanto a personificação da atmosfera do espetáculo, pairando sobre a narrativa como um símbolo inquietante, onde o resultado é uma experiência cénica intensa e

¹ Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/expositions/presentation/lange-du-bizarre-le-romantisme-noir-de-goya-max-ernst> (consultado a 2 de outubro de 2024)

perturbadora, que me tocou profundamente — tanto como espectadora, quanto como participante.

Essa dimensão sensorial e simbólica não é inédita no trabalho de Útero. Ao longo dos anos, a companhia tem desenvolvido uma linguagem própria que estimula uma ampla gama de emoções e reações no público. Mais do que espetáculos, as suas criações assumem a forma de acontecimentos performativos marcantes, que se impõem pela força da fisicalidade e pela construção de atmosferas densas e ambíguas. Segundo Galhós (n.d.), esses universos cénicos envolvem-nos em paisagens emocionais, onde atmosferas do assustador, do erótico e do absurdo se entrelaçam constantemente, sempre envolvidas por um mistério profundo e povoadas por símbolos e matérias sensíveis.

É precisamente a partir dessa imersão sensorial e da potência dessas atmosferas que se revela pertinente analisar a minha experiência de estágio. A teoria dos afetos oferece ferramentas fundamentais para compreender o modo como o corpo, no contexto das criações de Útero, se torna mais do que um meio de expressão: transforma-se num verdadeiro campo de forças em constante interação com o ambiente e com outros corpos. Nesse sentido, o afeto não é apenas uma emoção internalizada e sentida, mas sim uma experiência que atravessa, contagia e transforma os corpos — tanto os que estão em cena, quanto os que estão na plateia.

O meu desafio enquanto intérprete, criadora e mestranda em Artes Cénicas, ao realizar este estágio de três meses, entre outubro e dezembro de 2024, foi o de experienciar por dentro a estética da linguagem da companhia, cujo trabalho acompanho há muitos anos. Com o objetivo de integrar o espetáculo interpretando o papel de Hamlet, o estágio iniciou-se com um trabalho individual de estudo e preparação de materiais durante o mês de outubro. Em novembro, seguiu-se uma semana de residência artística com parte da equipa artística n'Ó Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo e, ao longo do restante mês, os ensaios decorreram em Lisboa, no estúdio da companhia Útero e no Polo Cultural Gaivotas. Já nas duas primeiras semanas de dezembro, os ensaios aconteceram com o coro do Festival de Verão, na Escola Superior de Educação de Lisboa, culminando numa última semana de ensaios com o elenco completo no Teatro São Luiz. Este processo resultou em quatro récitas apresentadas no Teatro São Luiz, entre os dias 19 e 22 de dezembro.

Neste relatório, com o apoio dos conceitos da teoria dos afetos, procuro investigar as dinâmicas emocionais e afetivas presentes nesta jornada, nomeadamente a relação entre palavra e movimento. Apresentarei as ideias principais e hipóteses que orientam a minha reflexão sobre a participação neste espetáculo. Optei por não analisar as emoções do texto original de Shakespeare, pois o próprio encenador seguiu um caminho intuitivo, usando o texto original e outros textos complementares (entrevista por Merce Cunningham a Jacqueline Lesschaeve no *The Routledge Dance Studies Reader* e o conto *The Angel of the Odd: An Extravaganza*, de Edgar Allan Poe) para estimular os bailarinos a produzir movimento ou ação. Em vez disso, observo a relação entre esses textos no espetáculo e o movimento, considerando não apenas a palavra dita, mas também o ambiente sensorial que se estabelece. Na sua versão de *Hamlet*, Miguel Moreira questiona: "O que provocariam as palavras nos corpos dos bailarinos? Que novos estados poderiam surgir, sabendo que a voz abriria novos sentidos a partir das palavras?" (São Luiz Teatro Municipal, 2024). À partir disso, surgiram questões fundamentais para este estágio: qual é a relação entre palavras e movimentos? Que emoções e sensações emergem entre texto e movimento no processo criativo? Como são essas emoções transmitidas pelo corpo? E ainda, como se constroem as atmosferas que envolvem esses corpos em cena?

1. Viver Hamlet

A partir de Shakespeare, Miguel Moreira criou um espetáculo hiper-real, transgressivo e impactante, se quisermos "punk": inversão total dos papéis, excesso de cenografia e adereços, mistura dos textos originais e intervenções bizarras, cantos do século XVI e free jazz. Acima de tudo, a peça traz o verdadeiro espanto pelo 'si mesmo', pelo outro e pelo mundo. O espetáculo aborda questões filosóficas hamletianas, como tentativa de encontrar sentido num mundo incoerente, a morte, a loucura, de forma visceral, com uma proposta repleta de violência e grotesco, explorando assim limites físicos e mentais. Esse turbilhão de emoções desafiou-me, primeiramente, enquanto espectadora, conduzindo-me a questionar: o que seria, afinal, viver Hamlet como intérprete no palco?

No entanto, seria redutor pensar que essa experiência se limita apenas ao instante da atuação em palco. Pelo contrário, ela é construída muito antes — nas relações que se formam,

nos gestos trocados, nas conversas, nos ensaios, nos pequenos encontros que vão moldando a trajetória criativa. É nesse sentido que o processo performativo se estende para além da cena, ativando camadas afetivas que se ligam também ao quotidiano. Como afirma Tait (2022, p. 10), ações aparentemente banais, como andar, falar ou mover-se, podem evocar respostas emocionais e afetivas tão intensas quanto as da performance em si. É neste enquadramento que compreendo o impacto do primeiro encontro com Miguel Moreira — não como um episódio isolado, mas como o início concreto da construção dessa experiência partilhada.

No meu caso, esse processo começou ainda antes do primeiro ensaio, num encontro informal com Miguel Moreira, perto da sua casa no Cais do Sodré. Ele cumprimentou-me com um sorriso contagiante, ao mesmo tempo ouviu-me com olhar atencioso e sério assim que aceitou a minha proposta de estágio. Nesse mesmo instante, senti uma cumplicidade e um entusiasmo que cresceram ao longo do tempo. Dessa forma, demos início à nossa colaboração — senti um enorme alívio e alegria, pois tudo correu bem, simultaneamente, senti uma certa ansiedade.

"Estás forte e feliz?", perguntava-me Miguel Moreira quando nos encontrávamos. Eu respondia sempre que sim. No entanto, várias dúvidas atravessavam a minha cabeça, o coração, passavam pela pele. "Tens que ter o poder sobre mim. És o Hamlet", insistia ele, como se sentisse o meu temor ao assumir esse papel tão complexo e profundo.

Sim, sou o Hamlet. Ao mesmo tempo, sou intérprete, sou mulher e sou estrangeira em Portugal. "Não interessa quem é; na nossa criação, até é uma mulher. Hamlet é um nome, não tem que ser um género. É um conceito. Um modo de estar na vida, também ele marginal", explica Miguel Moreira (Ferreira, 2022). E é verdade, não interessa! Várias mulheres já interpretaram Hamlet, desde Sarah Bernhardt, já no ano de 1899, até a mais recente adaptação de Greg Hersov em 2021 com Cush Jumbo, a primeira mulher de ascendência africana a fazê-lo. Mas a questão é: como é que a participação neste acontecimento cénico de grande complexidade e intensidade envolve afetividade e a sua circulação entre vários contextos culturais e socio-políticos? Por exemplo, o regresso de Útero ao Teatro São Luiz, passados 12 anos, com a encenação de *Hamlet*, tem um peso particular: uma companhia sediada em Lisboa que, durante mais de uma década, não apresentou o seu trabalho num dos principais palcos da capital, voltou agora com uma intensa obra, marcada por uma linguagem artística forte e singular.

Contudo, tais circunstâncias e perspectivas não são apenas curiosidades. Ao recorrer a conceitos da teoria dos afetos, desejo sublinhar a importância da história pessoal, das experiências emocionais e dos contextos culturais e sociopolíticos que contribuem para a constante formação da nossa identidade. Por sua vez, a nossa identidade participa na “tradução” das nossas vivências em emoções e afetos. Subir a palco e dançar diante um público faz parte da minha identidade, tal como tudo o que sinto e reconheço ao longo desse processo.

“Estás bem?”, perguntou Miguel Moreira depois do primeiro ensaio na residência em Montemor-O-Novo. Completamente molhada, a pingar e a tremer de frio com a temperatura abaixo dos 10 graus — quem já esteve no interior do Alentejo em novembro pode imaginar —, respondo que sim. Não foi um choque, mas surpreendi-me bastante quando um balde de água caiu sobre a minha cabeça, apesar de já conhecer esse “método” de Útero.



Figura 1: Momento de ensaio. Miguel Moreira e eu. O Espaço do Tempo, Montemor-O-Novo. Novembro de 2024. Fotografia: Dani.

Naquele momento, percebi a intensidade com que iríamos trabalhar e a densidade da peça atingiu-me de repente, sem “aquecimento”, ou muitas explicações. Durante uma semana, junto com o resto da equipa, convivemos intensamente: ensaiar, descansar, cozinhar, discutir, dançar, chorar e rir juntos. Esse confinamento forçado, numa proximidade intensa com pessoas que, dias antes, eram completos desconhecidos, acabou por moldar a dinâmica do grupo e o próprio processo criativo, que nos envolveu numa realidade encenada. O meu primeiro desafio era conseguir transportar-me mentalmente para essa nova realidade, não so da residência artística, mas durante os dois meses de estágio, incorporar Hamlet na minha vida.

Como diretor, intérprete e companheiro em palco, Miguel Moreira conseguiu transmitir uma grande confiança e uma certa calma nesta estética de sujidade, destruição e caos (Ferreira, 2022). Ao mesmo tempo, havia sempre leveza, lucidez e prazer no processo criativo que compartilhávamos com elenco. A atmosfera densa e carregada do próprio espetáculo, se misturava com atmosfera de cumplicidade vibrante dos ensaios.

Apesar das várias dificuldades técnicas, das dúvidas e das incertezas pessoais ao enfrentar esse papel com a sua responsabilidade adjacente, senti sempre curiosidade e entusiasmo. Uma ansiedade, que senti no início – como não saber exatamente quando a música vai começar a tocar ou quantos passos preciso de fazer – foi desaparecendo, porque tive uma grande liberdade de expressão para construir a minha própria versão de Hamlet — sem medo ou vergonha do meu sotaque estrangeiro, do meu corpo e das emoções que carrego. O meu maior desafio foi justamente esse: abandonar a busca pela perfeição e, ao invés, mergulhar numa verdadeira obsessão por Hamlet. Não só porque precisava de decorar o texto e tentava repeti-lo em qualquer momento livre, mas também porque o estágio me ocupou totalmente a vida durante esses meses. Miguel Moreira falava muito sobre isso, sobre não ter medo da obsessão. Às vezes fechava-me no estúdio para repetir o texto durante horas. Assim, já acordava e adormecia com o soliloquio de Hamlet na cabeça, mas nunca deixei de ser eu a descobrir o que sobrevive de mim nesse papel. O que induzia eu como Hamlet, mas também como leva? Era importante, como intérprete, o que eu queria sentir, o que atinge e atravessa meu interior e não apenas o texto que estava a declamar. Também me trouxe uma sensação de alguma solidão, introspeção.

Esse envolvimento profundo com a peça ganhou ainda mais sentido quando voltei a olhar para a minha própria trajetória. Vinda do Nordeste Europeu, a nossa frieza e dureza são quase um estereótipo em Portugal — um povo que não demonstra qualquer emoção. Formei-me em dança clássica, onde o objetivo era alcançar a perfeição e o virtuosismo do corpo, mas as emoções quase não tinham espaço. Dor, tristeza, frustração, raiva — assim como alegria excessiva, ou excitação — não eram bem-vindas no estúdio. Crescer no espaço pós-soviético, no final dos anos 90, significava aprender a conter. Não fazer barulho. Não causar vergonha. Um corpo treinado para a disciplina e não para o risco. Mas no palco, tudo se transformava. Por exemplo, sendo da Lituânia — país que a Rússia invadiu e ocupou durante décadas, e que ainda hoje vive sob a ameaça constante desse vizinho próximo — partilhando o palco em Portugal com uma bailarina russa, com quem posso falar a sua língua materna por ter me formado em dança clássica com uma professora russa que não conseguiu aprender lituano. Essas contradições, essa colisão de histórias, línguas, memórias corporais e emoções não se anulam, antes enriquecem a experiência de estar em cena e de sentir a liberdade das múltiplas camadas que compõem o gesto, a fala, a presença.

2. Testemunho de espetadora vs intérprete: observar e fazer

Sem dúvida, o peso desta obra clássica transborda emoções que provocam respostas corporais. Por exemplo, quando Hamlet se sente traído pela mulher que amava, quais são as externalizações desse sofrimento? Cenas intensas como sufocar-se com um saco de limões, ser puxado pelos cabelos ou enxaguado com água física e emocionalmente traduzem essas emoções? O que me interessa é observar e refletir sobre como essas emoções são sentidas na prática, passadas pelo corpo e reconhecidas na interpretação. Será que assistir ao espetáculo e interpretá-lo traz experiências diferentes?

A tragédia cria atmosferas inquietantes e perturbadoras de pura loucura, onde reinam a paixão, frustração, vingança e mais. Será que as capacidades físicas de um(a) bailarino(a), ou de uma bailarina têm maior impacto na transmissão das emoções ou na criação das atmosferas? Será que um corpo que escorrega lentamente com as pernas abertas numa “espagata” e colapsa no chão transmite melhor o desespero? Ou o peso da vingança que literalmente pressiona Hamlet, que carrega o fantasma de seu pai nas costas, de quatro? Será

que uma bailarina que faz cambalhotas com o seu rosto preso a um saco de limões consegue transmitir o luto e desespero que Hamlet sente? Ou quando Ofélia bate as barras de ferro com força em sua loucura?

A minha experiência como intérprete trouxe uma percepção fundamental: os corpos manifestam emoções de formas distintas, e a presença de um novo intérprete pode alterar profundamente a paisagem emocional do espetáculo. Assistindo ao vídeo da peça antes de a reencenar, criei expectativas em relação à técnica de interpretação e às questões estéticas. No entanto, ao entrar no palco, o processo revelou-se diferente do que havia imaginado – o espetáculo transformou-se. A performance não é estática e a troca de intérpretes reconfigura a sua estrutura afetiva. O gesto, o ritmo e a intensidade do movimento podem modificar completamente a experiência sensorial e emotiva da peça. O simples facto de um corpo habitar a cena de maneira distinta devido às diferenças culturais, ou ao nível de intimidade de cada intérprete – com outra respiração, outro peso, outro tempo de resposta – cria um novo espectro de afetos e reações. Assim, percebi que a experiência do espetáculo é mutável, não apenas para os intérpretes, mas também para o público, que, a cada noite, recebe uma peça que jamais será idêntica à anterior.

É importante reconhecer que o ato de assistir também é um processo analítico. Há uma certa distância, permitindo uma apreciação estética e intelectual das emoções representadas. Já ao interpretar, o corpo não observa apenas, mas vivencia, atravessa e responde ao espaço e às emoções em tempo real. Enquanto espectadora, vi um Hamlet de determinada forma, com algum grau de distanciamento crítico que desaparece quando se habita a cena. Na pele da personagem, o envolvimento é imediato e sensorial — já não se trata de analisar, mas de sentir e reagir em presença.

No meu primeiro contacto com o espetáculo, vi uma obra carregada de tensão, violência e teatralidade, onde a emocionalidade das personagens se expressava em gestos extremos — por vezes bruscos e agressivos, por outras, subtis, e noutros momentos, marcados pelo desespero. Talvez o melhor exemplo dessa diferença entre assistir e interpretar seja a cena dos palhaços. Ao assistir, essa cena pareceu funcionar como um momento de pausa cómica dentro da tragédia — uma distração que, embora marcada pela ironia e pelo estranhamento, mantinha uma certa leveza na atmosfera. Os gestos dos palhaços, exagerados e quase grotescos, criavam um efeito de distanciamento: havia algo de absurdo na forma

como lidavam com a morte, cavando a cova enquanto trocavam frases carregadas de humor negro. No entanto, ao entrar em palco e tornar-me parte dessa cena, a experiência foi completamente diferente. O que antes parecia apenas um jogo teatral tornou-se algo que se imprimiu diretamente na minha fisicalidade, levando o meu corpo ao limite — a um estado de descontrolo, quase de delírio. Nesse momento, não era apenas a capacidade física ou o estilo de movimento que importava, mas a presença física do corpo em si, que amplificava a intensidade avassaladora da atmosfera. A forma como o corpo habitava o espaço projetava a voz e produzia o movimento, absorvendo essa atmosfera e deixando-se atravessar por toda a carga emocional da cena. No palco, eu era um Hamlet diferente. O desafio de assumir o papel anteriormente interpretado por outra bailarina foi o de não cair na tentação de comparar, ou tentar reproduzir a forma. Procurei, ao invés disso, ser Hamlet, fazendo com que, no meu caso, a personagem fosse menos uma construção racional e mais uma experiência encarnada: um corpo que dança, que treme, que resiste, que sente — mesmo quando não entende tudo o que diz.

Na verdade, o espetáculo passou por uma transformação substancial com a minha entrada no elenco. Senti que Miguel Moreira reconheceu e integrou, de forma consciente, a minha personalidade, fisicalidade, diferença cultural e também etária, utilizando esses elementos para acentuar a estranheza entre as personagens, em contraste com a intimidade que partilhávamos em cena. Apesar da liberdade de expressão que me foi concedida na interpretação das cenas do espetáculo, ocorreram também alterações nos textos que me foram atribuídos. Miguel Moreira ajustou a sua forma de interação comigo para facilitar a minha apropriação das palavras — como se estivesse fisicamente ao meu lado (às vezes estava realmente) ou introduzisse novas respostas em cena.

Na altura em que vi o espetáculo, confesso que não prestei tanta atenção às palavras em si, mas sim à impressão geral das cenas, onde o grotesco se misturava com o cómico, o violento com a paixão — à luz, ao som, à fisicalidade dos corpos em palco. As atmosferas bizarras, densas e sensoriais, carregadas de intensidade emocional e física, destacavam-se enquanto o lado mais forte do espetáculo para o espectador. Elas agarraram-me desde o primeiro minuto.

Foi apenas quando comecei a interpretar Hamlet que o texto se revelou com mais clareza. Ao habitá-lo com o corpo, as palavras ganharam peso, ritmo e resistência. Compreendi

melhor o que significavam — não apenas no plano racional, tentando entender um texto shakespeariano já por si bastante complexo, mas de forma sensorial, como se cada frase se instalasse fisicamente em mim. Frases carregadas de emoção, tais como “Eu amei te um dia” e “Eu nunca te amei” (Shakespeare, 1623/2020, p. 47), ou “Sou morta”, ganharam uma espessura afetiva que me atravessava. Curiosamente, as frases mais impactantes foram sempre as que eu ou o Miguel Moreira diríamos na primeira pessoa, como se a sua força adviesse precisamente dessa identificação direta entre quem fala e o que é dito.

Em vez de apenas representar o conflito, senti fisicamente o impacto das palavras, a exaustão dos movimentos repetidos, o silêncio denso que se seguia a frases como “Eu nunca te amei”. Adicionalmente, o ferro, a água, a luz — deixaram de ser elementos cênicos distantes e tornaram-se matérias vivas, com as quais tinha de negociar em tempo real. Assim surgiu a necessidade de refletir sobre a relação entre palavras e movimentos, que escolhi como uma das ideias fundamentais deste relatório. Ao longo do processo, percebi que grande parte das questões que surgiram no trabalho em cena, em ensaio, ou na posterior reflexão estavam ligadas ao diálogo entre o verbal e o físico, e ainda como o texto se inscreve no corpo.

No final, percebi que a diferença entre assistir e interpretar não reside apenas na perspectiva visual, ou na proximidade com a cena, mas na maneira como a experiência se instala no corpo. O espectador recebe e processa a performance intelectualmente e emocionalmente, enquanto o intérprete a experimenta fisicamente, permitindo que a atmosfera do espetáculo o molde por completo.

3. Teoria dos afetos: *It moves as it feels, and it feels itself moving*

Para aprofundar as minhas ponderações e estruturar a análise do material sensível, ligado à experiência emocional, gostava de introduzir alguns conceitos da teoria dos afetos. Destaco, em especial, a proposta de transmissão dos afetos desenvolvida por Teresa Brennan, o modelo de circulação das emoções de Sara Ahmed e o conceito de produção e recepção das atmosferas, segundo Gernot Böhme.

A teoria dos afetos reúne conhecimentos de diversas áreas, incluindo psicologia e psicanálise, antropologia e sociologia, e ainda filosofia, tendo igualmente forte ligação com a

teoria feminista, o pós-colonialismo, os estudos culturais e queer, a teoria política e outras disciplinas. Esse campo solidificou-se como área de investigação nas últimas décadas e possui diferentes formas de abordar o próprio afeto, emoção, sentimento e atmosfera, além de outras noções, que diferentes autores usam, tais como sensação, sentimento emocional (*emotional feeling*), disposição (*mood*), ambiente. Do ponto de vista da experiência vivenciada, é difícil separar conceitos tão sensíveis, mas do ponto de vista da reflexão, essa separação é necessária, para que possam ser pensados. Contudo, não existe um sistema unificado – diferentes autores desenvolvem, organizam e separam os seus conceitos ligados aos afetos de formas distintas.

Alguns pensadores, como por exemplo, filósofo deleuziano Brian Massumi (2002), diferenciam afeto de emoção, considerando que o afeto é fisiológico e não consciente, ou seja, pré-pessoal, sempre anterior à emoção, que, por sua vez, já envolve codificação linguística e reconhecimento subjetivo. Segundo Massumi (2002, p. 28): “Affect is independent of content and meaning. ... It is intensity owned and recognized. ... Emotion is the most intense (most contracted) expression of affect, but at the same time the most socially qualified.”

Outra filósofa e teórica feminista, Teresa Brennan (2004, pp. 4–5), trata os afetos como experiências físicas e energéticas que nos atravessam corporalmente: o afeto é aquilo que se sente no corpo antes de se tornar emoção, antes de conseguirmos nomear ou compreender racionalmente o que se passa conosco. Contudo, autora admite que não há necessidade de desafiar a ideia de que afetos e emoções possam ser considerados sinónimos, mas sublinha a importância de se reconhecer a dimensão energética dos afetos, pois podem aumentar ou diminuir a nossa vitalidade e disposição corporal (*idem*, pp. 6-8).

No seu livro *The Transmission of Affect*, Brennan propõe o conceito central com o mesmo nome – transmissão do afeto –, um fenómeno que descreve a forma como “as emoções ou afetos de uma pessoa e as energias que eles carregam, podem entrar em outra pessoa” (2004, p. 3). Ela afirma que não somos seres isolados, fechados dentro do nosso corpo; pelo contrário, estamos constantemente em contacto com os outros e sujeitos à circulação de energias emocionais que nos afetam, mesmo sem nos darmos conta. Assim, a transmissão dos afetos implica reconhecer que não somos independentes ou isolados (*self-contained*) em relação às nossas energias e estados emocionais (Brennan, 2004, pp. 4–5).

Esta ideia desafia o modelo individualista da cultura ocidental, que presume que as emoções têm uma origem interna e que podem ser interpretadas racionalmente. Para Brennan, os afetos estão associados também ao mundo social — ambiente, relações, presenças que nos rodeiam —, mas produzem efeitos físicos e biológicos. Por isso, podemos entrar numa sala e sentir, quase imediatamente, que “há algo no ar” ou que “o ambiente está pesado”, mesmo sem ninguém ter dito nada. Ou seja, a percepção não se baseia apenas numa interpretação racional, mas numa captação sensorial real, que envolve o corpo como órgão de receção e afetação (idem p. 6).

A proposta de Teresa Brennan é, assim, profundamente relevante para quem trabalha com práticas artísticas e performativas. Ao reconhecer que os afetos circulam entre corpos e ambientes, percebemos que a criação artística — sobretudo no teatro, dança, performance — não depende apenas da expressão individual, mas também de uma ecologia de presenças, intensidades e sensibilidades partilhada. A cena torna-se num espaço onde se produzem afetos que atingem, tanto os intérpretes, quanto o público, antes mesmo de qualquer palavra ser dita ou compreendida. Isto revela-se particularmente significativo em *Hamlet*, que conta com um elenco de vinte pessoas em palco — quatro intérpretes dois saxofonistas e catorze membros do coro — em constante interação.

Gosto de pensar nos diversos vetores de energia que atravessam o espaço cénico do espetáculo e em como criam várias camadas emocionais e afetivas. É muito comum sentir ansiedade antes do início do espetáculo. Às vezes, ainda nos bastidores, basta ouvir a entrada do público para sentir um aperto no estômago. Ao entrar em cena, uma onda de calor percorre o corpo, culminando num pico de adrenalina. A participação do público faz com que o espetáculo entre numa zona social e ganhe essa dimensão afetiva, pois traz uma energia que atravessa o espaço, misturando-se. É com o público e a sua força invisível que me emociono mais como intérprete. Neste espetáculo, há uma certa atração, um impulso de aproximação ao público: eu e Miguel Moreira, às vezes, descemos para o proscénio e, durante uma das apresentações, ele até levou um espectador ao palco.

Inspirada pelas ideias de Sara Ahmed, investigadora feminista cujo trabalho se destaca como fundamental na teoria dos afetos, percebo que as emoções não são apenas algo que sentimos por dentro, mas são formadas na relação entre corpos, objetos e espaços. No seu

livro *The Cultural Politics of Emotion* (2004), Ahmed propõe uma visão cultural e social das emoções e dos afetos, como construções sociais marcadas pela história, pelas relações de poder e pela repetição nos discursos (Ahmed, 2004, p. 4). Em vez de pensar as emoções enquanto experiências internas e privadas, que surgem dentro de uma pessoa, Ahmed argumenta que elas são efeitos da sua circulação (Ahmed, 2004, p. 10). No entanto, emoções não circulam sozinhas em si, elas movem-se entre corpos pelas imagens, palavras, objetos e discursos. As emoções andam de um lado para o outro porque certos objetos passam de pessoa para pessoa, carregando significados afetivos que se repetem e se colam a determinados corpos, reforçando assim o seu significado e peso emocional (Ahmed, 2004, p. 11)

Por exemplo, alguns corpos são constantemente associados ao medo, ao perigo, ou à vulnerabilidade, enquanto outros são ligados à confiança, à segurança, ou à ideia de normalidade. Essa circulação afetiva, ao fixar-se sobre corpos e objetos, ajuda a desenhar fronteiras sociais e a organizar simbolicamente quem pertence, quem ameaça, quem deve ser acolhido, ou rejeitado (Ahmed, 2004, pp. 12–14). Nesse sentido, a presença física dos intérpretes e do público contribui para a densidade afetiva do espetáculo. A atmosfera que se cria em cena não é simplesmente o somatório das emoções individuais, mas o resultado dessa circulação. A cena torna-se num espaço onde os afetos se condensam, se partilham, se transformam — e às vezes se contestam.

Contudo, apesar das diferentes perspectivas teóricas, o movimento parece fundamental para qualquer discussão no campo dos afetos: emoções que circulam pelos seus objetos e afetos que se transmitem pela sua energia. Brian Massumi escreveu: “When I think of my body and ask what it does to earn that name, two things stand out. It moves. It feels. In fact, it does both at the same time. It moves as it feels, and it feels itself moving. Can we think a body without this: an intrinsic connection between movement and sensation whereby each immediately summons the other.” (Massumi, 2022, p. 1). O movimento é o que mais me interessa, algo essencial para mim enquanto bailarina, mas também para qualquer pessoa viva — inúmeros movimentos ocorrem no nosso corpo a cada instante, enquanto simultaneamente nos movemos pelo espaço público, seja na rua, ou no teatro. Com Erin Manning, Brian Massumi sugere que o movimento do bailarino só pode ser sentido (*felt*), pois o movimento visto é apenas um efeito visual, um gesto envolvido num campo maior de

diversas intensidades, dinâmicas e ritmos, que estão invisíveis e só podem ser percebidos sensorialmente. Portanto, o objetivo do bailarino é tornar visível algo que só pode ser sentido. No entanto, tornar algo visível não é o mesmo que performar o movimento – não se trata de imitar ou reproduzir a forma do movimento. Em certo sentido, não se trata de performar, mas de entrar na sensação (Manning & Massumi, 2017, p. 36).

Essa ligação entre movimento e sensação revela-se também na criação de atmosferas sensoriais dentro do espaço cênico. Os afetos não só passam entre e pelos corpos, mas também ajudam a percepção coletiva da experiência artística. O palco deixa de ser apenas um lugar de representação e torna-se um espaço onde as energias dos performers e do público se misturam, criando um ambiente cheio de afetos em constante movimento. O que acontece no palco não se limita à interpretação dos sinais e gestos, mas penetra nos corpos, provoca alterações fisiológicas e sensoriais que transformam a experiência do espectador e do próprio intérprete em cena.

4. Paisagem emocional e atmosferas do espetáculo

Quero dedicar o terceiro capítulo à identificação das atmosferas e ao mapeamento das emoções em *Hamlet* e *L'Ange du Bizarre*, analisando o espetáculo e os seus recursos. Irei descrever e argumentar a importância do espaço cênico na criação da paisagem emocional e atmosferas no espetáculo, baseando-me no conceito de produção e recepção das atmosferas de Gernot Böhme.

Como Teresa Brennan corretamente reconheceu, basta entrar num quarto para perceber a atmosfera, que literalmente nos envolve (Brennan, 2004, p. 1). Ela também sublinha os fatores psicológicos e sociais que geram a atmosfera em primeiro lugar e que estão envolvidos na transmissão do afeto. É a transmissão (no plano social) que é responsável pelas alterações físicas, sejam elas breves ou de longo prazo. A forma como os afetos circulam faz com que algumas experiências permaneçam connosco por muito mais tempo do que outras. Dessa perspectiva, podemos reinterpretar a expressão “isso me marcou” – os afetos fisicamente “marcam” o nosso corpo. Nesse sentido, é importante reconhecer os elementos e as influências que contribuem para a criação de atmosferas, como, por exemplo, texto, movimento, cenografia, iluminação, banda sonora ou até mesmo a temperatura do teatro.

Pesquisadoras na área de teatro, Erin Hurley (2010) e Tait (2022) utilizam os conceitos de clima ou ambiente (*mood*) para analisar a performance teatral, enquanto Gernot Böhme (2013) se refere às atmosferas e sublinha a arte da cenografia ou do espaço cênico como um paradigma estético. As atmosferas situam-se entre o objeto e o sujeito, funcionando como totalidades e qualidades estéticas de uma cena, que são totalmente subjetivas — é necessário experienciá-las por meio do estado emocional. Elas são tanto produzidas, quanto recebidas (Böhme, 2013, p. xx). O espaço cênico de *Hamlet, L'Ange du Bizarre* é realmente extraordinário — a diversidade dos materiais, o tamanho e a quantidade dos objetos da cenografia, as soluções de iluminação e o excesso de elementos. Há uma mistura de objetos extravagantes, como uma bola de ferro feita sob medida, onde cabe uma pessoa, ou uma figura de crocodilo em tamanho real, juntamente com objetos e materiais do cotidiano, como limões, sal, papel vegetal, mala de viagem, pá, etc.

A companhia Útero tem uma grande influência das artes plásticas, especialmente da pintura e da escultura, com referências a artistas como Francis Bacon, Neo Rauch, Michaël Borremans e Berlinde De Bruyckere, que se destacam com as suas obras misteriosas, enigmáticas e inquietantes. Portanto, o espetáculo busca criar várias imagens impactantes, que aparecem em camadas e contribuem para a profundidade das atmosferas em cada cena. Segundo Böhme (2017, p. 29), ao falar das atmosferas, referimo-nos ao seu caráter — à maneira como a atmosfera comunica um sentimento. No entanto, para definir esse caráter, é necessário expormos-nos à atmosfera e experienciá-la em relação aos estados emocionais. Gostaria de voltar ao exemplo da atmosfera no quarto ou, neste caso, no palco do teatro. Todos sentimos como a atmosfera nos envolve, mas mesmo que uma atmosfera possa fazer-nos sentir uma mesma sensação, cada indivíduo tem uma relação diferente com essa sensação e, portanto, com a atmosfera.

Qualquer estética artística é inseparável do conceito de atmosfera. Böhme argumenta que a estética moderna é, essencialmente, uma teoria da percepção, pois não processamos formas ou sensações isoladas — trata-se de como experienciamos um ambiente fisicamente e emocionalmente (Böhme, 2017, pp. 22-23). Assim, de seguida irei mapear as atmosferas e emoções do espetáculo *Hamlet* com o objetivo de estruturar e facilitar a discussão da minha experiência.

Ao seguir este objetivo, destaquei seis cenas no espetáculo, cada uma delas cuidadosamente construída por meio da interação entre corpo, objeto, som, luz e matéria. Essas atmosferas não se sucedem de forma linear, mas desenvolvem-se em picos sensoriais, como ondas que atingem um ápice emocional e físico antes de colapsar e dar lugar à cena seguinte. A transição entre elas não é apenas narrativa, mas principalmente sensorial — marcada por ruturas de energia, mudanças de temperatura, densidade e intensidade sonora. Cada cena cria um microcosmos próprio, um campo de forças afetivas que mergulha o espectador numa experiência corporal e preceptiva única.

1. Sonho fragmentado	Uma noite fria e misteriosa, marcada por tensão e silêncio. Sons metálicos e movimentos fragmentados. Os corpos no palco oscilam entre impulso e suspensão, até culminar numa explosão emocional com o monólogo de Hamlet, carregado de dor e intensidade.
2. Amor Ácido	O encontro entre Hamlet e Ofélia lúdico e curioso, rapidamente se torna numa caricatura amarga. O limão – acidez da relação. A fisicalidade aumenta até à rejeição brutal, gerando uma atmosfera de saturação sensorial, onde o amor se desfaz num gesto de desespero físico e emocional.
3. “Dance like water”	Uma entrevista entre Anastasia e Miguel Moreira, marcada por humor absurdo e desconfortável. A rigidez dela contrasta com o excesso dele. A água, inicialmente poética, transforma-se em agressão física. O espaço enche-se de tensão, ruído e provocação, invadindo corpos e plateia com desconforto crescente e energia instável.
4. Palhaços da morte	Dois palhaços-coveiros encenam grotescamente a morte de Ofélia, misturando humor negro, ruído e absurdo. A cena é saturada e delirante. Hamlet salta para o delírio com um crocodilo, rompendo a lógica narrativa e intensificando o tom trágico-surreal de um mundo em colapso emocional.
5. Enterro de Ofélia	Instala-se uma atmosfera de suspensão e luto. Tudo abranda, o silêncio torna-se o gesto mais poderoso. A luz baixa, os corpos recolhem-se. É

	um momento de paragem absoluta, onde o vazio e a quietude ganham espaço, preparando a transição emocional para o clímax final que se aproxima.
6. Ruínas da Catarse	A cena final é uma libertação total. Corpos, objetos e emoções colapsam num excesso físico e simbólico. Há gritos, limões, água e ferro. Tudo escorre, tudo pesa. A paisagem torna-se húmida e devastada, onde o cansaço se instala como última imagem — ruína, entrega e alívio atravessam todo o espaço.

4.1. Sonho fragmentado

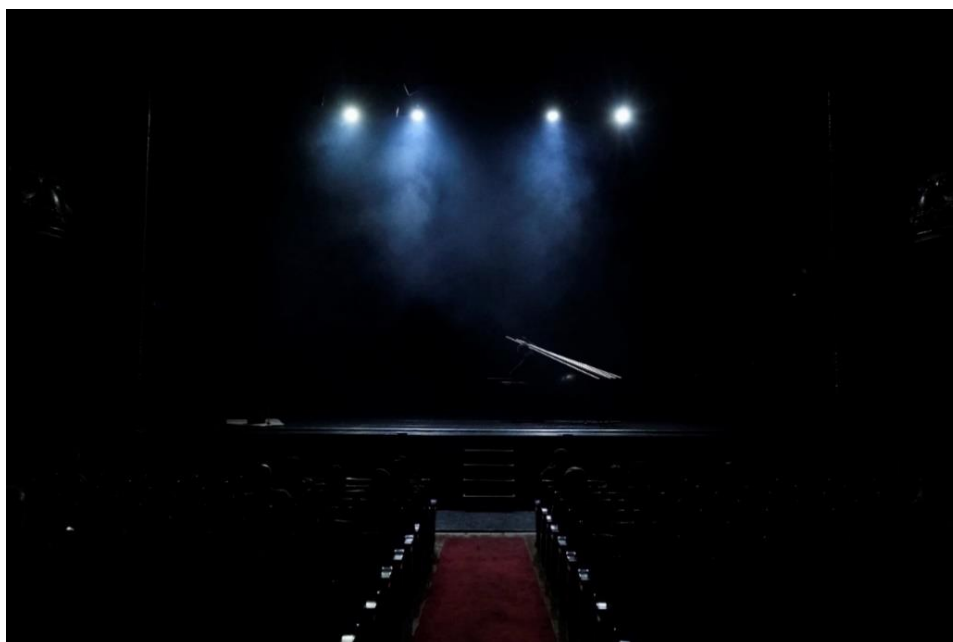


Figura 2: Sonho fragmentado. Shadowman. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

No teatro, a criação da primeira atmosfera começa já ao abrir as portas. Enquanto o público entra e se senta, ouvimos repetidamente a pergunta que o soldado faz à meia-noite, na véspera da troca da guarda: "Quem está aí?" Mas, em vez de receber alguma resposta, a sala mergulha numa penumbra silenciosa. Anastasia, Shadowman e os dois saxofonistas já estão sentados no palco, numa fila de cadeiras ao lado, ainda na escuridão. Eu também estou em palco, fechada dentro de uma bola de ferro, ainda invisível ao público. Também não consigo ver nada, mas sinto a atmosfera de uma noite fria, tensa, misteriosa. Parece que a

suspensão penetra também a bola, fazendo-me prender a respiração no seu interior, um tipo de frio que passa nas costas.

Quando surge a silhueta de um homem, Shadowman, quem pega e arrasta as barras de ferro, o ruído agudo rasga o silêncio e o vazio. Entre o desespero e a determinação, ele continua a rasgar e a abanar as barras com visível esforço físico. Ao mesmo tempo, eu faço a bola rolar por dentro, com um esforço físico invisível. Os objetos de ferro enfatizam a sensação de peso, densidade e frieza, e o seu movimento traz estranheza e inquietude. Espalhados no espaço, esses objetos de ferro refletem a luz de forma irregular e, contribuindo para a construção de uma paisagem sensorial metálica e ameaçadora, reforçam a tensão latente da cena, acentuando igualmente o sentimento de desorientação e vulnerabilidade.

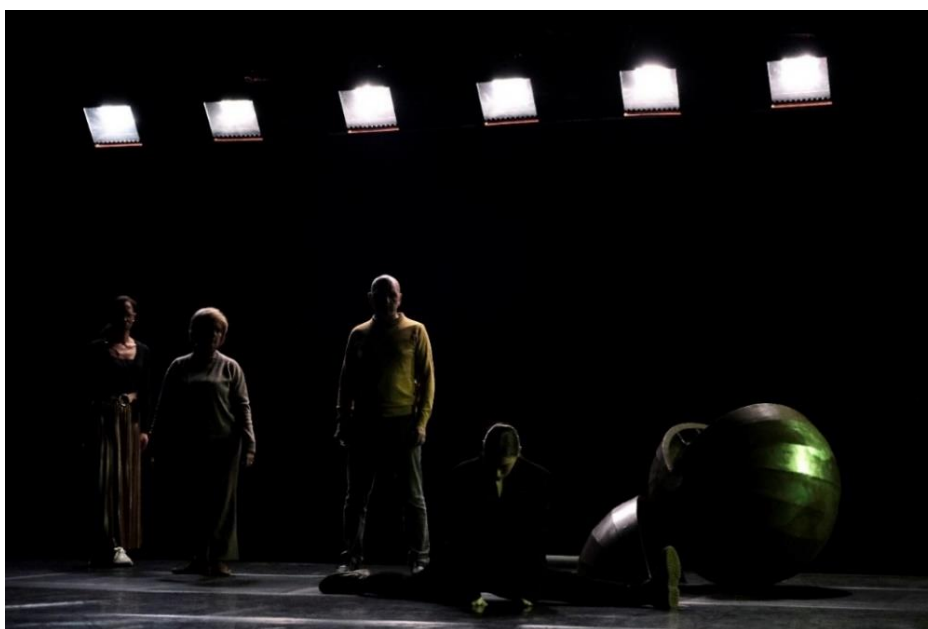


Figura 3: Sonho fragmentado. Membros do coro e eu. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

O coro levanta-se da plateia e entra em palco, cantando e olhando ao redor com estranheza. Miguel Moreira faz entradas e saídas frenéticas com vários objetos: sapateia e bate os pés no chão, sacode um pano, estica um filme plástico, que produz um barulho de farfalhar crispado. A iluminação permanece suave, semelhante à luz da lua, confere um tom onírico, como se estivéssemos dentro de um sonho — ou à beira de um presságio. Há uma tensão entre o que é real e o que é imaginado, como se algo prestes a acontecer pairasse no ar. A minha saída da bola também é urgente — um encontro com o mundo. Há uma incerteza



Figura 4: Sonho fragmentado. Anastasia Senikova e membros do coro. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

e inquietude no corpo que busca, tenta perceber. Shadowman arrasta uma cadeira; o rangido metálico dos pés da cadeira rasga o silêncio do espaço com sons fragmentados. Anastasia também se levanta, mas logo congela numa posição invertida e distorcida. Os saxofones soltam notas dispersas. O coro canta mais uma música enquanto cada um avança para chutar a cadeira. Com um martelo, Miguel Moreira parte o mastro de tijolos. Sons de ferro, tijolos, notas dos saxofones e canto seguem-se uns aos outros, sobrepondo-se, criando uma sonoridade cacofónica, quase insuportável, como um caos coreografado – uma série de acontecimentos estranhos, improváveis, com pessoas alheias entre si. Às vezes, parece que se acompanham; outras vezes, que se interrompem. O espaço torna-se matéria sensível — pulsa, range, ecoa. Há algo no ar, uma força invisível e inquietante, um anjo bizarro que move essas pessoas, por uma razão desconhecida – mas pela qual estamos, inevitavelmente, afetados. As dinâmicas de movimento revelam essa instabilidade: os corpos passam de momentos de aceleração para paragens abruptas, criando uma tensão constante entre ação e suspensão. Essa energia corporal alterna entre impulsividade, agitação e momentos de contemplação, como se os intérpretes fossem atravessados por impulsos contraditórios, refletindo um estado emocional fragmentado e imprevisível.

A presença do coro é importante porque enfatiza a ideia de criação e receção dessa atmosfera bizarra. Vestidos com roupas do quotidiano, apesar de serem cantores, são também pessoas reais que se levantam da plateia e, depois, permanecem sentados no palco durante o espetáculo, como se fossem espectadores em cena. Os cantores são, ao mesmo tempo, testemunhas dos acontecimentos estranhos e participantes, transmitindo uma sensação de interconexão – o público pode participar e criar, assim como os atores podem observar e receber.

Quando depois Anastasia surge, vestindo a camisola de “GHOST” para revelar o segredo, a cena desdobra-se num pesadelo, sombrio e denso. O ambiente torna-se pesado, como se a realidade se distorcesse num limiar entre alucinação e verdade oculta. Há um sentimento de peso, opressão, um aprisionamento do corpo e da mente, intensificado no momento em que Anastasia se senta sobre minhas costas, exercendo um peso físico e simbólico. A sensação de confinamento acentua-se quando as placas de ferro descem, delimitando um espaço confinado. A cena culmina numa explosão emocional com o monólogo de Hamlet. O luto instala-se, oscilando entre angústia e determinação.



Figura 5: Sonho fragmentado. Miguel Moreira e eu. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

4.2. Amor Ácido

A atmosfera muda quando Shadowman começa a desmontar e remover placas. A luz fria é substituída por uma luz quente e avermelhada, e eu entro literalmente com a cabeça dentro de um saco de limões. Um impedimento físico, que limita a visão, restringe os meus movimentos, causa desconforto. Hamlet, que “arranja” sempre problemas, complica a sua própria existência. Tento dançar, mas os limões caem do saco.



Figura 6: Amor Ácido. Eu. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro, de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Esse primeiro encontro entre Ofélia e Hamlet é marcado por um olhar de curiosidade, uma tentativa de se compreenderem mutuamente. A atmosfera criada em cena é infantil e lúdica, quase inocente, evocando um jogo amoroso. Essa leitura é sustentada por elementos cénicos, tais como o uso do limão — símbolo desse amor estranho — e a fisicalidade entre os dois corpos. Eles aproximam-se ou recuam, mas ainda não se tocam, acumulando a tensão entre si. Ofélia surge como uma figura submissa, envergonhada, quase lamentável, o que se manifesta na sua tentativa de beijar Hamlet enquanto mantém o limão na boca. O gesto transforma o beijo esperado num contacto ácido, desagradável. O abraço entre eles é convulsivo, escorregadio, reforçando a ideia de uma paixão caricatural, marcada pelo desencontro e pela incompreensão.

A certa altura, Hamlet rompe a ilusão desse jogo amoroso com uma declaração áspera: “Eu nunca te amei” (Shakespeare, 1623/2020, p.47). Este momento marca uma viragem e culminação dramática, funcionando como um corte que apaga qualquer resquício da leveza inicial. A atmosfera lúdica dá lugar a um ambiente tenso, quase violento, marcado por gestos bruscos, sons agressivos de uma brutalidade emocional. A palavra proferida transforma-se em ação: Hamlet esfrega-se, lava-se com os limões, deixando a acidez percorrer-lhe o corpo numa espécie de ritual de purificação ou de rejeição absoluta do afeto. Ofélia, por sua vez, após ser rejeitada, entra numa dança desesperada, bate contra as barras de ferro. A fisicalidade suave de antes é substituída por um embate cru entre corpo e matéria. O ferro já não é apenas parte do espaço, mas um agente ativo de tensão. O ruído metálico torna-se cada vez mais intenso, fundindo-se com os saxofones até atingir um clímax sonoro extremo — desagradável, doloroso, quase insuportável aos ouvidos — provocando um desgaste simultaneamente sonoro e físico. O corpo de Ofélia parece colidir com os limites do próprio espaço cénico, num movimento que expõe a violência latente daquela relação. Essa saturação sensorial traduz-se num gesto de rejeição e desespero.



Figura 7: Amor Ácido. Miguel Moreira. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Mais uma vez, há uma recorrência significativa do ferro e da sua interação com diferentes objetos e corpos. Na peça, o ferro está associado ao esforço físico, à resistência e

ao contacto direto e exigente com o corpo. Manipulá-lo implica fricção, peso, dor — um sofrimento que, contudo, não é necessariamente negativo. Pelo contrário, esse desgaste opera transformações: o corpo molda-se à presença do ferro, responde-lhe fisicamente, e essa interação torna-se parte integrante do discurso cénico. Existem, tanto elementos abstratos, quanto discos e placas de ferro, quanto ainda objetos muito específicos — a bola de ferro, onde cabe uma pessoa, e as barras utilizadas na dança clássica, por exemplo.

“Toda a cenografia desta peça tem uma ligação. O novo que apareceu no *Hamlet* é a ideia de compreender o mundo através dos materiais”, revela Miguel Moreira (2022). A materialidade do ferro, a sua transformação e interação com os corpos tornam-se parte fundamental da dramaturgia visual da peça.

Para além da interação com os corpos, a cenografia de ferro também reflete a luz, tornando-se um elemento essencial na iluminação do espaço cénico e na marcação da transição da imagem e, como resultado, da mudança de ambiente. Nomeadamente no final desta cena, quando os movimentos de Ofélia se desgastam e Hamlet fica imóvel, de olhos fechados, os discos de ferro descem, iluminados por uma luz azul. A energia anteriormente caótica e convulsiva dá lugar a uma quietude suspensa e a uma contenção corporal.

4.3. “Dance like water”



Figura 8: “Dance like water”. Miguel Moreira e Anastasia Senikova. *Hamlet, L’Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

O espaço transforma-se numa espécie de entrevista grotesca entre Anastásia e Miguel Moreira, onde o contraste entre as duas personagens acentua, tanto a estranheza, quanto o humor da cena. A postura estática de Anastásia, com as costas direitas, reforça a contenção da personagem. Os seus escassos movimentos são lentos e controlados — limitando-se a mudar a posição da cabeça ou dos braços, a cruzar e descruzar as pernas — e a voz, igualmente lenta e contida, contrasta fortemente com Miguel, que está sempre a gesticular, incapaz de permanecer sentado na cadeira.

A presença de um texto académico — sobre os rigorosos cânones e a hierarquia da dança clássica — intensifica ainda mais o tom cómico da cena, pois está em total descompasso com o comportamento das personagens. Enquanto o homem fala exaltado, movimentando-se de forma descontrolada, a mulher mantém um olhar irónico e debochado, esvaziando lentamente um galão de água, de tempos a tempos. Surge, assim, mais uma vez, a sensação de desencontro e incompreensão entre duas pessoas, uma mulher e um homem, uma bailarina e um ator, uma estrangeira e um português. Essa desarticulação, marcada por camadas de corpo, texto e comportamento, é central para a atmosfera absurda e fragmentada que atravessa o espetáculo.

Essa dinâmica entre os dois torna-se visível e eficaz em cena, pois traduz fisicamente a tensão entre modos de estar e comunicar, criando uma atmosfera simultaneamente absurda e familiar. O público pode perceber esta oposição de forma bastante clara, através da composição corporal e do ritmo do diálogo. A relação cénica entre os dois personagens ecoa um estereótipo cultural: a mulher eslava, dura e séria, em contraste com o homem latino-europeu, emocional e expansivo. Essa interação convoca um jogo de expectativas e inversões, explorando a diferença entre rigidez e expressividade como motor de humor.

Por fim, essa mulher só cede com a água — o seu corpo dobra-se e transforma-se. O contacto da água gelada com a pele provoca uma reação imediata: a mudança de temperatura altera o estado do corpo, que se curva, invertendo-se, expondo-se à transformação. No universo da dança, a água é frequentemente utilizada como ferramenta que gera movimentos suaves, fluidos e contínuos — dançar como se estivesse submersos, ou como se a água fluísse interiormente, como acontece, por exemplo, na técnica de butoh.

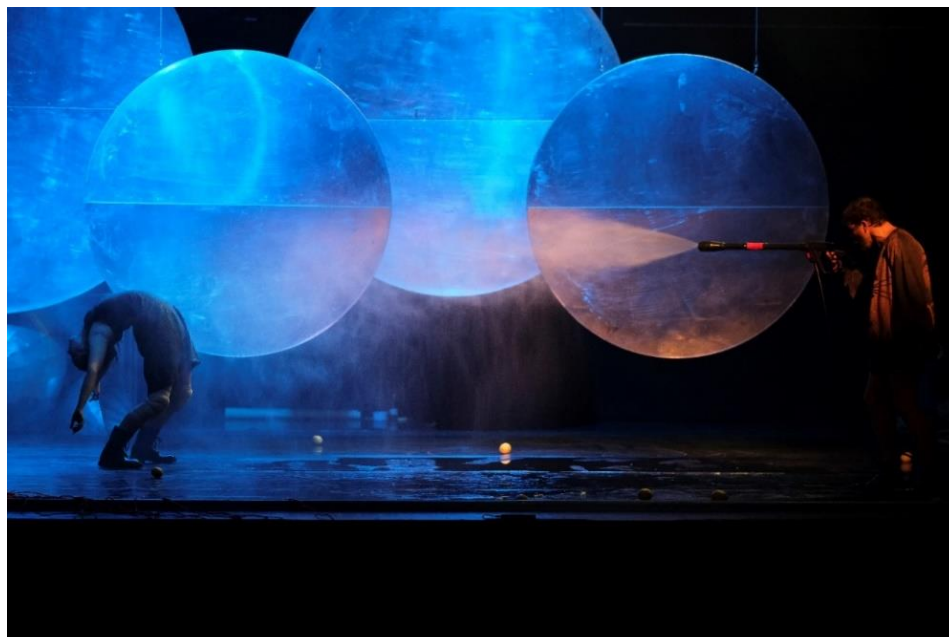


Figura 9: “Dance like water”. Anastasia Senikova e Miguel Moreira. *Hamlet, L’Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Nessa cena, no entanto, a água ganha um significado oposto: torna-se violência, castigo. Se no ato inicial surge como uma névoa leve, saída de um pulverizador de mão que molha o rosto e o cabelo, levando ao fecho dos olhos — quase como uma chuva fina e sensível —, mais à frente, a água é acionada através de uma lavadora industrial de alta pressão. “Dance! Dance like water!”, grita Miguel Moreira, enquanto atinge Anastásia com o jato de água num gesto brusco, ríspido, agressivo. A atmosfera transforma-se radicalmente e torna-se inquietante.

Nalgumas apresentações, esse momento adquire um carácter ainda mais perturbador: Miguel Moreira aponta a pistola de água para o público das primeiras filas, ou chama uma pessoa ao palco, quebrando completamente a fronteira entre cena e plateia. O que era

metáfora, passa a ser experiência física. O gesto performativo transforma-se em provocação sensorial, aumentando o desconforto e o envolvimento do espectador, que deixa de ser apenas observador e passa a estar em risco.

4.4. Palhaços da morte

Assim que as bolas sobem, envoltas em fumo e banhadas por uma luz vermelha intensa, a peça atinge a sua máxima intensidade. Este é o momento do clímax, onde a tensão acumulada explode numa cena frenética protagonizada por dois palhaços-coveiros que discutem sobre a morte indigna de Ofélia. A atmosfera torna-se opressiva e caótica, marcada por um ambiente visual quase infernal, onde o vermelho e o fumo criam uma sensação de sufoco e de urgência.



Figura 10: Palhaços da morte. Miguel Moreira e eu. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

A cena é macabra, perturbadora e absurda, carregada de ironia — entre gritos agudos, berros e gestos exagerados, emerge uma espécie de palhaçada grotesca, em que o riso e o desconforto se confundem. O olhar cínico sobre a morte expresso nos corpos em convulsão e nas vozes que oscilam entre o cómico e o trágico transforma o espaço numa espécie de circo deformado, onde a violência emocional atinge o seu clímax. A fusão entre luz, som, fumo e

corpo não só constrói o cenário visual, como modela a qualidade da atmosfera: intensa, dissonante e emocionalmente saturada — como se tudo estivesse prestes a colapsar.

Vários objetos de cenografia e figurinos são utilizados de forma caricatural, mas carregam um forte simbolismo, adicionando camadas de significado à cena. As perucas dos palhaços ampliam o tom grotesco da performance, evocando, tanto o riso, quanto o absurdo. Já a mala de viagem, que representa uma sepultura, sugere uma viagem sem retorno, reforçando a relação entre a morte e a partida.

Tal como o ferro, a água também se torna um elemento recorrente, aparecendo, tanto nos diálogos dos palhaços sobre a morte de Ofélia, quanto na sua presença física. O seu significado é ambíguo e contraditório: por um lado, simboliza uma libertação do sofrimento, uma passagem para além da dor terrena; por outro, carrega a vergonha da morte voluntária, marcada pelo peso do julgamento moral. Esse duplo significado cria um campo de tensão, oscilando entre redenção e condenação, purificação e culpa, dissolução e afogamento. A relação com a água, desenvolve-se ao longo do espetáculo, assumindo diferentes formas — está presente no texto original de Shakespeare (1623/2020, p. 79) ("ela [Ofélia] se afogou") tanto como no texto cénico ("Dance like water!"), no figurino (estampada na camisola com a palavra "WATER"), e mais substancialmente no contato físico e direto com o corpo. Aqui, a ideia de atmosfera segundo Gernot Böhme manifesta-se: a água não é apenas um símbolo, mas um elemento que preenche o espaço e afeta os corpos, criando uma qualidade sensorial específica.

Essa oscilação entre sentidos opostos gera um impacto que não se limita ao significado simbólico, mas materializa-se na atmosfera cénica, no sentido definido por Gernot Böhme. Para o autor, a atmosfera não é apenas um pano de fundo, mas uma realidade sentida, criada pela interação entre corpos, objetos e espaço. O uso da água e dos elementos de ferro contribui para a criação de um ambiente marcado por sensações de frieza, resistência, tensão e instabilidade, onde a fisicalidade dos materiais influencia diretamente a experiência do espectador e o próprio intérprete. O som da água a escorrer, o reflexo da luz sobre o ferro, o peso dos objetos metálicos — tudo isto participa na construção de uma experiência sensorial intensa, áspera, por vezes inquietante, que antecede qualquer interpretação racional e é absorvida diretamente pelo corpo.

O desafio técnico e emocional desta cena é imenso. O palhaço não pode ser apenas representado – ele deve ser vivido. Não se trata de imitar a loucura, mas de acreditá-la, de dar corpo e verdade às palavras. A loucura nasce do contraste, dos opostos em conflito: a tensão entre o ridículo e o trágico, entre o cómico e o sombrio, não é apenas uma questão de interpretação, mas é construída no próprio espaço da cena, nos gestos, nos objetos e na maneira como eles afetam os corpos em movimento.



Figura 11: Palhaços da morte. Miguel Moreira e eu. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa, Dezembro, 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

As mesmas camisolas ainda indicam que os próprios Ofélia e Hamlet estão a cavar, reforçando assim a fusão entre os palhaços e o casal trágico. Um corte abrupto leva-nos de volta a Hamlet, agora à beira do delírio. Após a explosão dos palhaços, a atmosfera mergulha na interioridade sombria enquanto eu mergulho uma toalha num balde para remover os restos da maquilhagem do palhaço. O espaço torna-se mais sério, mais denso, e Hamlet aproxima-se do limite físico e emocional, do desgaste e do delírio. O meu próprio corpo marca essa transição através da mudança de ritmo e de energia: os gestos tornam-se mais lentos, a respiração mais pesada, pausas mais prolongadas. Como se fosse o último estertor antes do fim inevitável, Hamlet ainda vai buscar o crocodilo — mas desta vez já não há lugar para o riso. A atmosfera transforma-se: aquilo que antes provocava estranheza ou leveza, agora revela-se como gesto de desespero. É nesse ponto de colapso que surge o solilóquio final —

não como construção retórica, mas como desabafo cru, atravessado pela exaustão. A fisicalidade já não é expansiva nem cómica, mas recolhida, tensa, atravessada por uma fragilidade emocional latente.

4.5. Enterro de Ofélia



Figura 12 (cima) e 13 (baixo): Enterro de Ofélia. Coro, eu, Anastasia Senikova e Shadowman. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa, Dezembro, 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.



A tensão emocional e física que se acumula ao longo do espetáculo atinge um ponto de rutura no enterro de Ofélia. Se antes a cena balançava entre o excesso, a caricatura e a fragmentação do corpo e da palavra, agora tudo se condensa num momento de silêncio e suspensão. O enterro é uma cena curta, mas intensa e profundamente simbólica, é o momento em que o delírio cede lugar ao vazio, e a morte deixa de ser teatral, para se tornar absolutamente real, inevitável e silenciosa. Depois, o coro canta a última música, tudo pára completamente – o coro silencia, a música cessa, o movimento acalma, e as luzes diminuem ao mínimo, criando um espaço de recolhimento, reflexão e aceitação.

Como no *Hamlet* original, o enterro de Ofélia não é apenas um rito de passagem, mas um momento de impacto emocional. Como descreve a análise do funeral na peça, o seu espetáculo visual – cores, música, emoções – intensifica a atmosfera trágica, enquanto representa não só a morte física de Ofélia, mas também a morte da inocência e da pureza (Ben Amor, 2023, p. 55). Aqui, o corpo e o espaço tornam-se veículos dessa perda, evocando um luto que ressoa além da cena, impregnando a atmosfera e preparando tudo para a catarse final.

4.6. Ruínas da Catarse



Figura 14: Ruínas da Catarse. Eu, Anastasia Senikova e Miguel Moreira. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa, Dezembro, 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

A atmosfera de loucura e caos total domina a cena, em absoluto contraste com o recolhimento do enterro. Os corpos lançam-se à sua última vertigem coletiva, entre limões mordidos, tijolos partidos, água e sal – uma paisagem de excesso e destruição, onde a matéria se desintegra junto aos personagens, que eu, Miguel Moreira e Anastasia impersonificamos.

Ainda em busca de uma última dança com Anastasia, um último olhar para Ofélia. O toque é um vestígio — ora firme, ora escorregadio — como se o corpo não soubesse se deve segurar ou soltar. O calor do outro ainda permanece impregnado nos músculos, mas logo é arrefecido pela água, tornando-se apenas o eco de uma presença que já não está. Essas personagens oscilam entre extremos, atravessando em instantes de segundos o intervalo entre risos e choro, despedida e reencontro. Os corpos pulsam, os gestos carregam um peso real, a respiração acelera-se e depois dissolve-se no espaço. A fisicalidade transforma-se numa experiência de limite: os corpos vacilam entre a presença e a ausência, entre o peso e o deslizamento, entre o toque e o vazio. A proximidade já não é gesto de desejo ou de força, mas de cansaço e entrega.



Figura 15: Ruínas da Catarse. Eu e Miguel Moreira. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa, Dezembro, 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

No final do espetáculo, o palco está completamente encharcado. O chão escorrega, tudo pinga. A água deixa de ser apenas um elemento cénico: torna-se a própria

atmosfera — densa, húmida, suja. Os objetos em cena, outrora manipuláveis, tornam-se quase intransponíveis: pesam, resistem, escorregam.



Figura 16: Ruínas da Catarse. Anastasia Senikova. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa, Dezembro, 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Os intérpretes parecem navegar nesse excesso de matéria e emoção, onde a água funciona como resíduo daquilo que já não pode ser contido — lágrimas, suor, memória. A atmosfera final é de esgotamento, ruínas, corpos abandonados. Nesta "amplitude desmedida" (Mais Guimarães, 2022), cada corpo carrega a sua cruz.

5. Encenação das emoções e da linguagem

“To be in the presence of actors is a constant thrill to me. Actors are required to be incredibly alive and sensitive to the slight variations in the environment and to the vicissitudes, moods, signals, and minute alterations of those around them. To be in the room with humans functioning at this highest level of wakefulness, awareness, and courageousness is both sexy and thrilling”, confessa Erin Hurley (Hurley, 2010, p. 5). De facto, a interpretação exige uma presença total no momento, tanto em relação ao ambiente, quanto ao próprio corpo para se erir estímulos externos e sinais do próprio corpo, atingindo os objetivos estéticos e expressivos. Ainda assim, Miguel Moreira não se quis focar na perfeição da representação das

emoções. Interessava-lhe antes a intensidade e a realidade da emoção, a espontaneidade, a capacidade de reagir. Cada performance é diferente, única.

No meio teatral, há várias técnicas para rapidamente alcançar um determinado estado emocional. Contudo, conforme Peta Tait (2022, p. 19), atuar não é sentir essa emoção. A autora refere-se ao *Paradoxo do Ator*, de Denis Diderot, no século XVIII – o ator não deve sentir as emoções que representa, mas sim controlá-las e reproduzi-las de maneira técnica e consciente. Assim, há uma lacuna entre representar e sentir a emoção.

Uma das figuras principais do teatro contemporâneo, Konstantin Stanislavski, desenvolveu o método/sistema Stanislavski, que sugere o uso da memória afetiva ou emocional para se ter acesso a sentimentos verdadeiros na atuação. Mais tarde, outra figura central do teatro do século XX, Jerzy Grotowski, tentou diminuir essa brecha por meio da exploração corporal e vocal para a emergência das emoções. Grotowski focou-se no corpo do ator e na expressão física, onde movimentos e ações específicas são usados para evocar emoções.

A ênfase de Moreira na exploração física e emocional dos atores, assim como na criação de uma linguagem cênica híbrida, influenciada pelas diferentes formas artísticas, como teatro, dança, artes plásticas, literatura, cinema, pode refletir a influência das ideias de Grotowski. De forma semelhante a Grotowski, Miguel Moreira enfatiza a entrega total do ator e a exploração das capacidades físicas. Na sua encenação, era importante que as emoções viessem do corpo e não só da imaginação, utilizando gestos simples: “os olhos fechados, o mostrar das mãos, mostrar a respiração, a água gelada... Tudo isso atua sobre o corpo.” (Moreira, 2019, p. 38). No entanto, ao contrário do conceito de *teatro pobre* de Grotowski, que recusa a dependência de adereços e cenários, *Hamlet* e outros espetáculos utilizam um excesso de adereços e cenografia, que ativamente participam no despertar de sentimentos, ao criar condições físicas, como, por exemplo, a água, que é “detonadora de emoções” (Frota, 2017), ou o ferro. É interessante como, por vezes, apenas olhar para certos materiais ou objetos nos faz sentir algo intenso. Miguel Moreira percebeu bem esse efeito e explorou essa força. Só de olhar para a bola de ferro, eu sentia um certo desconforto, pois sabia que ficaria presa dentro dela. Ou, ao olhar para um limão, sentia acidez na boca.

Por vezes, mais crua e violenta, por outras vezes, mais subtil e contida, mas sempre marcada por uma forte presença corporal, a linguagem de Útero é, sem dúvida, profundamente física. A encenação de Miguel Moreira insere-se numa genealogia de práticas que contribuíram para o desenvolvimento do teatro físico em Portugal, afirmando uma abordagem onde o corpo é central, tanto na construção dramaturgica, quanto na criação de sentido em cena. O Bando influenciou uma geração de criadores — entre os quais Miguel Moreira — que passaram a explorar caminhos onde a fisicalidade, embora não exclusiva, assume frequentemente um lugar central. A partir dos anos 90, o Teatro O Bando destacou-se como um dos principais pioneiros. Embora nunca se tenha definido exclusivamente como grupo de teatro físico, o seu trabalho cruza performance, experimentação sonora e uma forte componente corporal, contribuindo para uma linguagem cénica híbrida. Nesses percursos, observa-se um foco claro na expressão corporal como principal meio de comunicação. Paralelamente, a interdisciplinaridade tornou-se uma marca identitária das encenações de Miguel Moreira e de Útero: a integração de diferentes formas artísticas — teatro, dança, performance, artes plásticas — reforça uma linguagem cénica singular sensorialmente densa.

Vinda da área da dança, reconheço que o meu contacto com diferentes metodologias de encenação e linguagens teatral é limitado. Para mim, antes de tudo, é mais fácil expressar emoções e comunicar através do movimento. Por esse motivo, o meu processo interpretativo apoia-se frequentemente numa abordagem intuitiva, orientada por respostas sensoriais e impulsos do corpo em relação ao espaço, aos estímulos e aos outros intérpretes.

No trabalho da construção de personagem utilizei a prática e a filosofia do *butoh*, que tiveram um impacto profundo na minha trajetória artística, influenciando significativamente minha perspetiva sobre o mundo. Essa abordagem ajudou-me a considerar o corpo como uma ferramenta, um veículo, permitindo-me abandonar o ego e os desejos, esvaziar-me completamente e criar disponibilidade para que algo novo surja na imaginação e no corpo. Trata-se de uma dança que emerge de um lugar radical, da verdade e da quebra de tabus. Um corpo em constante metamorfose, em busca, cheio de contradições. Dançar sem precisar de entender. Apesar das muitas diferenças estéticas entre o trabalho de Útero e o *butoh*, este último revelou-se, curiosamente, uma influência importante para mim. A ideia de um corpo inquieto, que não busca a forma, mas sim a escuta interior, aproxima-se dessa tradição. Miguel Moreira sublinha uma “busca incessante por um movimento que tem uma raiz interior. Às

vezes, o corpo até pode recuar ou reduzir a sua pulsação em cena, contrair a convulsão, mas por dentro será sempre trémulo e inquieto” (Galhós, n.d.). Trata-se de um corpo que sente antes de significar, que se move, não por representar algo, mas por ser atravessado por algo.

Uma dança revolucionária não apenas do ponto de vista estético, mas também como encarnação precoce das ideias da afetividade, ainda nos anos 60. O corpo do intérprete pode ser visto, por um lado, enquanto uma molécula, uma pequena parte que atravessa o grande cenário do espetáculo. Por outro lado, ele é um microcosmo do mundo, refletindo e sendo atravessado por esse cenário. Assim como uma gota de água – uma superfície que, ao mesmo tempo, reflete o mundo ao seu redor e encapsula a água no seu interior, preservando sua forma, tal como o conceito de criar e receber atmosferas.

O butoh oferece diversos exercícios para internalizar emoções por meio do corpo. Um dos mais marcantes é a fermentação emocional (*emotion fermentation*), que consiste em “engolir” gestos ou expressões comuns para transformá-los e descobrir novas formas de manifestação das emoções sem recorrer a expressões faciais literais. Assim, treinar butoh significa desenvolver a capacidade de intensificar as experiências sensoriais – um intenso esforço para nos aproximarmos cada vez mais do ambiente, dos objetos e dos corpos envolventes.

O método coreográfico butoh-fu (*body words*), concebido por Tatsumi Hijikata e posteriormente desenvolvido por Waguri, utiliza palavras e frases como estímulo para os movimentos dos bailarinos. Essa metodologia butohiana foi essencial na construção do meu papel, permitindo-me transportar a imaginação de Hamlet para a realidade do meu próprio corpo. Dessa forma, o butoh torna-se numa poderosa ferramenta afetiva, possibilitando que o corpo se funda com a atmosfera do espetáculo, criando uma experiência autêntica e visceral.

6. Emoções no corpo: entre palavra e movimento

Ao absorver as atmosferas criadas pelo conjunto de elementos cênicos, o meu foco e atenção dirigem-se sempre e sobretudo para a linguagem corporal: a postura, os movimentos,

a expressividade. A dança e o trabalho com o corpo fazem parte da minha forma de compreender a arte.

Como vimos no capítulo anterior, o processo de apropriação da linguagem de Útero envolve uma exploração tanto física quanto emocional. Por um lado, essa linguagem é evocada através do contacto com objetos concretos — tais como a água, o ferro ou os limões — que ativam no corpo uma carga sensorial e afetiva significativa. Basta pensar no ferro para quase se sentir o cheiro da ferrugem, ou imaginar a água fria a tocar a pele para provocar arrepios.

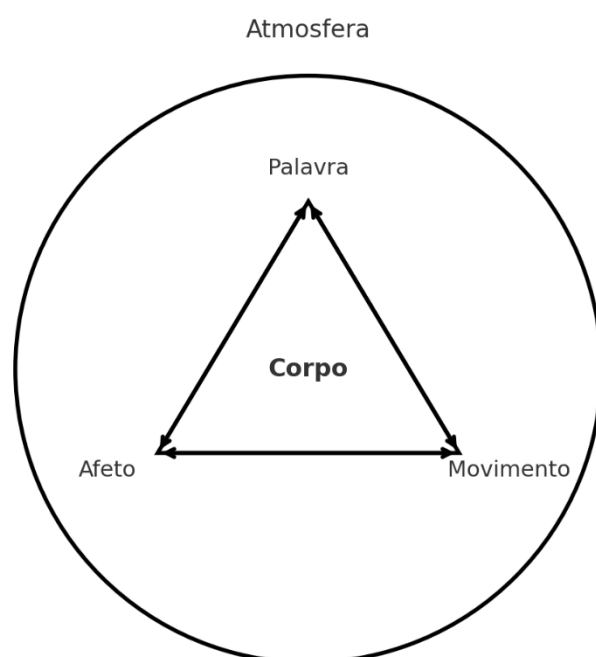


Figura 17: Gráfico ilustrativo da reciprocidade entre palavra, movimento e afeto no corpo em relação à atmosfera.

Por outro lado, é fundamental refletir sobre como o contacto com o texto também opera como ferramenta para a expressão corporal das emoções. O texto não surge apenas como matéria verbal, mas como impulso físico, gerador de movimento, tensão, respiração e presença. Tal como os objetos, as palavras também atravessam o corpo — não apenas para serem ditas, mas para serem sentidas, vividas e incorporadas.

Nos espetáculos de *Útero*, o foco está no corpo físico: um corpo que se desnuda, se esforça, se sacrifica, que por vezes é violento ou violentado, como em *The Old King (2011)*,

Pele (2013), Under (2014), Pântano (2015), Operários (2017), Duelo (2017), Fraternidade I e II (2019), entre outros, onde a palavra ganha uma nova força numa linguagem progressivamente mais física (Frota, 2017). Isso é muito visível no *Hamlet*.

A força das palavras reside na urgência produzida pelo corpo — numa necessidade interior, numa inquietude que se manifesta fisicamente antes mesmo de se formular linguisticamente. O gesto, o impulso, a respiração e o ritmo interno do corpo abrem espaço para que a palavra surja como consequência, e não como imposição. Mas será que essa mesma urgência pode também ser absorvida pelo corpo através do texto? Como transportar essa necessidade visceral para um texto que não me pertence originalmente? Como posso apropriar-me das palavras e criar uma urgência genuína, permitindo que elas fluam organicamente a partir do corpo?

Não consigo dar uma resposta definitiva — nem mesmo depois de ter integrado o espetáculo. O verdadeiro desafio está em tentar reconhecer e alcançar esse ponto de urgência: um corpo sem hesitação, que se entrega por inteiro e mergulha no desconhecido. Não se trata de representar, de "tentar dançar" ou "tentar dizer" um texto, mas de dançar verdadeiramente, de falar porque há uma necessidade real no corpo — um impulso que antecede o pensamento, típico do afeto enquanto força pré-cognitiva e contagiante.

Num certo sentido, trata-se de eliminar o vazio entre o que represento e o que realmente sinto. De encurtar a distância entre o corpo e a palavra. E também de inverter a lógica habitual: não partir do texto para encontrar o corpo, mas deixar que o corpo — afetado, em movimento, carregado de sensações — molde a forma como as palavras ganham vida. Pensar no que faço, sim, mas sobretudo escutar o que o corpo tem para dizer, e deixar que seja ele a conduzir.

O meus primeiros monólogos no início do espetáculo ressoam profundamente em mim, no meu corpo. Quando falo como Laertes para Ofélia, também falo para mim — para Hamlet, que acabou de sair da sua bolha e entrou neste mundo misterioso.

Pesa também os prejuízos da tua honra

Se com credulidade ouvir seus cantos

E abrir o coração ou sua pureza

À sua indomável impertinência.

Cuidado, Ofélia. Teme, querida irmã.

Recue para observar as suas afeições

Longe dos ímpetos e perigos do desejo. (Shakespeare, 1623/2020, p.

21)

Como gerir as minhas afeições, as minhas emoções? Como me coloco em perigo sem me perder? Como posso não me esconder, não me "embrulhar" e, ao mesmo tempo, evitar expor-me excessivamente? Como conseguirei alcançar o ponto "vermelho" e, ainda assim, preservar a minha interioridade? Não existem respostas definitivas, apenas a necessidade de explorar. Essas decisões não surgiam previamente, não podiam ser ensaiadas em detalhe — surgiam no momento, na urgência de medir os limites. Quando estou nua, que parte do corpo devo revelar? Quando danço, para onde projeto os meus movimentos? Quando falo, como direciono as minhas palavras?

As minhas emoções também dependem de quem compartilho o espaço. Em vez de pensar em pessoas, penso em corpos. Há uma ideia sobre olhar para o outro e, de alguma forma, se ver a si mesmo. Estranho... como é isso possível? Não conhecer o outro, não se conhecer a si próprio — o que é que me está a acontecer? Essa estranheza, essa curiosidade e incompreensão em relação ao corpo do outro fazem com que as personagens sejam ambíguas, inquietas, criando atmosferas bizarras no espetáculo. É uma provocação constante. Como encontrar outra pessoa em cena? Será como encontrar outra pessoa na rua — um desconhecido, carregando a sua bagagem de vida, e, ainda assim, alguém com quem eu compartilho o mundo?

Essa incerteza não está apenas na observação do outro, mas também na forma como interajo com outrem. Que opções tenho diante de outros corpos? Para onde olhar, como me aproximar, como falar, como me mover? Até onde posso ir? Quando olho para o fantasma do pai, o que vejo? Quando toco Ofélia, com que força devo tocá-la? Quando abraço Anastasia, qual a intensidade do gesto? Esses encontros com o outro foram os momentos mais impactantes emocionalmente devido ao seu lado sensorial. Como por exemplo, o segundo texto de Hamlet em que, depois de ver o fantasma do pai e carregado com raiva, Hamlet diz repulso:

Será que apelo ao inferno? Nojo! Calma, coração.

Tendões, nervos, não fraquejem agora,
Façam-me firme. Lembrar de você?
Sim, vou apagar da lousa da minha memória
Todos os pueris registros de afeição,
Todas as notas, formas e impressões passadas (Shakespeare,
1623/2020, p. 26-27)

Esse conflito interno é muito afetivo, corporal. Miguel Moreira, ao meu lado, molha a minha cara e cabelo com uma névoa fina de água. Como se fosse um fantasma do pai e ao mesmo tempo Ofélia, ele reflete o meu lado emocional. Ele provoca-me, leva o meu estado emocional ao limite. Neste momento, a minha história pessoal e as características culturais de contenção emocional abandonam o meu corpo. As emoções reprimidas irrompem de forma incontrolável, culminando na explosão do gesto: empurro-o para baixo, agarrando-o pelo cabelo.

Outro exemplo marcante é o diálogo dos palhaços, especialmente no momento em que Miguel Moreira profere: “Uma que já foi mulher, senhor; que a alma descanse, está morta.”(Shakespeare, 1623/2020, p. 82)

Nesse instante, acrescenta, um grito de desespero: “SOU MORTA!”. Esse berro não causa apenas um choque imediato, mas também intensifica a ambiguidade perturbadora da cena – percebemos que os palhaços talvez tenham sido sempre Ofélia e Hamlet, cavando a própria cova. Essa revelação ajudou-me a alcançar um nível emocional mais profundo, a sentir a loucura na pele e a manipulá-la pela voz e pelo corpo. Como disse Miguel Moreira, era preciso “enlouquecer com as palavras” (2024). Mas aqui, a loucura também se inscreve na fisicalidade dos performers, tornando o próprio espaço instável. Ao mesmo tempo, os movimentos são desajeitados, erráticos, exagerados e fora do ritmo esperado da fala. Isso contribui para a qualidade surreal da cena, onde os papéis e as emoções mudam imprevisivelmente num fluxo, tornando difícil distinguir o eu e o outro, o real e o imaginado, o ator e o personagem.

É um movimento, uma dança da incompreensão mesmo quando não percebo o texto, as palavras, uma dança como um grito físico, um deslocamento da interioridade para o espaço, um corpo que ressoa no vazio e, ao mesmo tempo, preenche o espaço. A dança tem

a função de conectar e unificar o espetáculo. Se não falo, então danço. Carrego no meu corpo um significado essencial de espanto pelo mundo. Hamlet dança ao sair da bola, dança com limões na cabeça. Ofélia dança ao tentar beijá-lo, dança com as barras. Anastasia dança ao ser atingida por um jato de água, dança ao cair no chão. Cada movimento é uma tentativa de dar forma ao que não pode ser plenamente compreendido – um gesto de resistência e, ao mesmo tempo, de entrega ao desconhecido. Os movimentos, nesta performance, não são fluidos, previsíveis ou naturalistas; pelo contrário, quebram padrões convencionais e introduzem uma fisicalidade inesperada. Não seguem uma lógica emocional ou narrativa convencional, criando um senso de absurdo e desconforto.

Conclusão e observações finais

Esta experiência performativa, apesar do impacto emocional imediato, deixou também marcas profundas que, estou certa de que permanecerão comigo por muito tempo. Tal como defende a encenadora de teatro e ópera Anne Bogart (2010, p. xiii), o teatro ideal é aquele que é visceral e entusiasmante no momento afetivo, mas que também abre caminhos para memórias novas e duradouras. A minha experiência de interpretação de Hamlet foi precisamente isso. E não tenho medo de afirmar que transcendeu a simples realização de um papel em termos de atuação ou dança. Tornou-se uma verdadeira exploração da minha própria identidade, expressão artística e presença em cena.

Contudo, seria um erro pensar que essa experiência se limita apenas ao instante da atuação em palco, ou aos momentos de ensaio. Pelo contrário, ela é construída muito antes, em múltiplas camadas de interação: nos gestos, nas palavras, nos olhares fora do espaço formal de criação. A minha própria história pessoal teve um papel determinante nesse processo. A forma como cresci, as memórias que tenho, o que carrego no corpo — tudo isso atravessa o modo como vivi *Hamlet*. Mas foram também os encontros quotidianos com Miguel Moreira e com os outros intérpretes que me ajudaram criar uma confiança e cumplicidade que se refletiram diretamente em cena. Essa dimensão afetiva e relacional — construída fora da dramaturgia — faz parte da espessura sensível do espetáculo, e é precisamente aí que a experiência performativa se enraíza: na soma de tudo o que acontece antes, durante e depois do que se faz em palco.

No *Hamlet* encenado por Miguel Moreira, tal como na minha vida, o corpo é central. Ele é físico e emocional. Ele dança, ele sente. Danço desde criança, por isso o movimento é, para mim, uma espécie de “língua materna” — uma linguagem que constitui grande parte da minha identidade. No entanto, integrar-me neste espetáculo abriu uma nova perspetiva: a possibilidade de ligar o movimento ao texto, de perceber o modo como corpo e palavra se atravessam mutuamente. Ao refletir sobre esta experiência, compreendi melhor como o corpo participa da criação de uma atmosfera sensorial global no espetáculo. Um corpo que não é apenas ferramenta de representação estética, mas que é atravessado por energias, gestos, símbolos, palavras e dinâmicas afetivas.

Talvez por isso mesmo seja tão difícil traduzir em palavras o que se vivencia em cena. É igualmente difícil formular qualquer avaliação definitiva sobre uma peça assim tão “disruptiva e labiríntica” (Moreira, 2022). A experiência do intérprete durante a performance teatral permanece envolta em mistério — sem o seu testemunho direto, não sabemos o que sentiu; podemos apenas intuir, sentir com ele, a partir daquilo que se manifesta em cena. A vivência corporal do performer continua a ser um dos elementos mais intrigantes do teatro. É nesse espaço, entre o visível e o invisível, entre o gesto e a emoção, que se esconde algo essencial do acontecimento cénico.



Figura 18. Ruínas da Catarse. Eu. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Bibliografia

- Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion* (2.^a ed.). Edinburgh University Press.
- Ben Amor, Z. (2023). “Staging violence in William Shakespeare’s *Hamlet*: From the theatrics of the mind, the image and the stage to the creation of the meta-self”. *Ars Aeterna*, 15(1), 39–60. <https://doi.org/10.2478/aa-2023-0003>
- Böhme, G. (2013). “The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres”. *Ambiances*. <https://doi.org/10.4000/ambiances.315>
- Bražėnaitė, I. (2024). Diário de bordo do estágio [Documento não publicado].
- Brennan, T. (2004). *The transmission of affect*. Cornell University Press.
- Crespo, C. (2022, novembro). Miguel Moreira: “Fui sempre um espectador da incompreensão”. *Mais Guimarães*. <https://maisguimaraes.pt/miguel-moreira-fui-sempre-um-espectador-da-incompreensao/> (consultado a 15 de janeiro de 2025)
- Cunningham, M. & Lesschaeve J. “Torse: there are no fixed points in space”. In A. Carter & J. O’Shea (Eds.), *The Routledge Dance Studies Reader* (2nd ed.). Routledge.
- Ferreira, V. (2002). [Uma estética onde a sujidade, a destruição e o caos estão muito presentes]. *Skhema Magazine*. <https://www.skhemamagazine.com/uma-estetica-onde-a-sujidade-a-destruicao-e-o-caos-estao-muito-presentes/> (consultado a 10 de fevereiro de 2025)
- Frota, G. (2017). “O Útero suja o palco do Teatro Nacional”. *Público*. <https://www.publico.pt/2017/02/03/culturaipilon/noticia/o-uterio-sujo-o-palco-do-teatro-nacional-1760264> (consultado a 6 de fevereiro de 2025)
- Galhós, C. (n.d.). *Fraternidade I e II*. <https://uterio.pt/creations/fraternidade-i-e-ii/> (consultado a 15 de janeiro de 2025)
- Guimaraestv. (21 de novembro de 2014). *Nova criação da Útero Associação Cultural estreia este sábado em Guimarães* [Vídeo]. 21 de novembro YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bpQTc9Tejcw> (consultado a 4 de outubro de 2024)
- Hurley, E. (2010). *Theatre and feeling*. Bloomsbury Publishing. Local
- Manning, E., & Massumi, B. (2014). *Thought in the act: Passages in the ecology of experience*. University of Minnesota Press.
- Massumi, B. (2002) *Parables of the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham e Duke University Press.

Moreira, M. (2024). Folha de sala *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro Nacional São João <https://storage.googleapis.com/assets.tnsj.pt/documents/49dcc87a-programa-de-sala-hamlet-lange-du-bizarre.pdf> (consultado a 3 de outubro de 2024)

Poe, E. A. (2012). *The angel of the odd: An extravaganza*. Charles River Editors.

São Luiz Teatro Municipal. (2013). *Pele*. <https://www.teatrosaoluiz.pt/espetaculo/pele/> (consultado a 15 de janeiro de 2025)

São Luiz Teatro Municipal. (2024). *Hamlet – L'Ange du Bizarre*. <https://www.teatrosaoluiz.pt/espetaculo/hamlet-l-ange-du-bizarre/> (consultado a 2 de outubro de 2024)

Shakespeare, W. (2019). *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (B. Beber, Trad.). Ubu Editora. (Obra original publicada em 1623)

Tait, P. (2022). *Forms of emotion: Human to nonhuman in drama, theatre and contemporary performance*. Routledge.

Torrinha, R. (n.d.). *O corpo invertido e os olhos fechados*. Programa Guidance. <https://cdn.bndlyr.com/nf1zldbhad/assets/nl0azqeytvnu18xrsjbc4.pdf> (consultado a 6 de fevereiro de 2025)

Útero. (n.d.). <https://uterop.pt/uterop/> (consultado a 10 de outubro de 2025)

Anexo

i) A caracterização da instituição

A Útero – Associação Cultural é uma entidade portuguesa dedicada às artes performativas, fundada em 12 de dezembro de 1997, com sede no Espaço Ginjal em Almada. Atualmente, está sediada na Nova do Carvalho 77, em Lisboa é dirigida por Miguel Moreira. A Útero – Associação Cultural distingue-se pela abertura a artistas de diversas áreas, enriquecendo o seu processo criativo através de colaborações interdisciplinares. Entre os artistas que já colaboraram com a Útero, destacam-se: Romeu Runa, Maria Fonseca, Pedro Carneiro, Shadowman, entre outros.

A companhia distingue-se pela metodologia de criação colaborativa, baseada num "sistema vivo" que integra filosofia, estética, história e a fisicalidade do intérprete. A sua linguagem cénica combina movimento, teatralidade e experimentação, explorando estados internos e expressões corporais para desafiar convenções narrativas. O processo criativo valoriza a improvisação e a interseção entre diferentes disciplinas artísticas, resultando em espetáculos imersivos e sensoriais.

Em 2022, a Útero celebrou o seu 25.º aniversário com estreia absoluta de espetáculo *Hamlet, L'Ange du Bizarre*.

ii) A natureza do trabalho que acompanhei

O trabalho que acompanhei inseriu-se no âmbito da criação e interpretação teatral, integrando um processo artístico que combinou investigação dramaturgica, exploração cénica e performance ao vivo.

Especificamente, integrar o espetáculo *Hamlet, L'Ange du Bizarre* a partir de William Shakespeare, sob a direção de Miguel Moreira, com o objetivo de desempenhar o papel de Hamlet – substituição. A peça explorou a interseção entre o teatro, dança, performance com a desconstrução dramaturgica, que propôs uma abordagem contemporânea e estética ao clássico de Shakespeare e uma leitura inovadora da figura de Hamlet.

1. A natureza deste trabalho envolveu várias dimensões:
2. Interpretação teatral – Construção da personagem, na internalização do texto e na sua expressão através da voz e do corpo;

3. Investigação dramaturgica – O processo de uma análise do texto original de Shakespeare e textos complementares;
4. Experimentação cénica – Ensaios criativos, onde foram exploradas diferentes linguagens de movimento, ritmos de fala e interações;
5. Colaboração artística – Trabalho em conjunto com a equipa criativa, seguindo a visão do encenador e contribuindo para a construção coletiva da narrativa e da estética do espetáculo;
6. Performance ao vivo – O culminar do trabalho nas quatro récitas apresentadas no Teatro São Luiz, onde a interpretação foi sendo ajustada e refinada em resposta ao retorno e observações do encenador.

iii) As tarefas concretas que foram realizadas para o desenvolvimento desse trabalho

1. Preparação para os ensaios

Trabalho individual de estudo e exploração dos textos, videos e outros materiais relevantes ao espetáculo *Hamlet, L' Ange du Bizarre*.

2. Participação na residência artística no Espaço do Tempo em Montemor-o-Novo

Durante a residência artística, estive ativamente envolvida na pesquisa e desenvolvimento das cenas que me foram atribuídas;

A residência serviu como um espaço de experimentação, onde trabalhei na exploração física de movimento e vocal do texto, na construção da personagem e na criação da dinâmica de cena em conjunto com a equipa artística;

Particpei ativamente em sessões de improvisação;

Contribuí para o ajuste e refinamento do guião;

3. Participação nos ensaios em Lisboa

Nos ensaios em Lisboa no estúdio da companhia Útero e no Polo Cultural Gaivotas, a minha função foi consolidar e refinar o trabalho desenvolvido durante a residência artística com os membros do elenco.

4. Aprendizagem e internalização do guião e dos textos do espetáculo

Trabalhei na expressividade vocal e corporal, adaptando a interpretação ao tom e à intensidade emocional de cada cena;

Ajustei a minha interpretação de acordo com as indicações da encenação, garantindo coerência estética e dramaturgicamente definida;

5. Participação nas quatro récitas no Teatro São Luiz em Lisboa

Particpei ativamente nos ensaios realizados no Teatro São Luiz — incluindo o ensaio técnico, o ensaio pré-geral e o ensaio geral;

Atuei nas quatro apresentações do espetáculo, assegurando consistência interpretativa e entrega artística em cada récita.

iv) Os problemas teóricos ou metodológicos que esse trabalho sugeriu

Um dos principais desafios teóricos que o trabalho me suscitou foi compreender como aplicar a teoria dos afetos a uma prática artística concreta, sem que essa aplicação se tornasse excessivamente abstrata ou desligada da experiência vivida em cena. A teoria dos afetos lida com processos muitas vezes invisíveis, subtis e não verbais, o que levanta questões metodológicas relevantes: como identificar, descrever e analisar, em palavras, essas vivências sensoriais e emocionais que se manifestam no corpo antes mesmo de poderem ser racionalizadas?

A nível metodológico, deparei-me com a dificuldade de manter um equilíbrio entre a entrega performativa e a auto-observação crítica. Estar em cena exige presença total, mas a observação dos afetos requer distanciamento e escuta. Esta tensão entre estar dentro da experiência e, ao mesmo tempo, tentar analisá-la, foi uma constante ao longo do estágio. No entanto, considero que essa fricção é também produtiva, pois me obrigou a desenvolver estratégias de reflexão sensível — através de escrita de diário de bordo e anotações após os ensaios — que me permitiram visitar e elaborar a experiência de forma mais profunda.

v) Os comentários sobre as opções adoptadas

Durante o estágio, as opções que adoptei foram orientadas por um interesse contínuo na teoria dos afetos, que utilizei como ferramenta conceptual para aprofundar a minha experiência e, posteriormente, refletir criticamente sobre ela. A observação atenta das

minhas próprias emoções e sensações ao longo do processo contribuiu significativamente para o cumprimento dos objetivos do estágio, ao mesmo tempo que se revelou uma fonte de inspiração para futuros trabalhos na área artística.

vi) Os materiais realizados

estão apresentados ao longo do corpo do relatório e nos seguintes apêndices.

Apêndice 1

Comunicação nas redes sociais d'O Espaço do Tempo (página do Instagram) sobre a residência artística. Fotografia: João Tuna



oespacodotempo



Apêndice 2

Folha de sala espetáculo *Hamlet, L'Ange du Bizarre* na página oficial do Teatro Nacional São Luiz. Fotografia: João Tuna



The poster is a vertical composition of four panels. The top panel features the text 'TEATRO SÃO LUIZ' in large, white, bold, sans-serif font against a background of a stage with a wet floor and scattered fruit. The second panel shows two actors in a scene, with the text 'HAMLET L'ANGE DU BIZARRE' in white, bold, sans-serif font. The third panel contains the text 'A partir de William Shakespeare' and 'Direção: Miguel Moreira' in white, sans-serif font. The bottom panel shows the same two actors in a scene, with the text '19 A 22 DEZ' in white, bold, sans-serif font. A small vertical watermark '© TUNA TNSU' is visible in the bottom left corner of the final panel.

TEATRO SÃO LUIZ

**HAMLET
L'ANGE DU
BIZARRE**

A partir de
William Shakespeare
Direção: Miguel Moreira

19 A 22 DEZ

© TUNA TNSU

PERFORMANCE

19 A 22 DEZEMBRO

HAMLET — L'ANGE DU BIZARRE

A partir de William Shakespeare

Direção: Miguel Moreira


Sala Luis Miguel Cintra

Quinta a sábado, 20h; domingo, 17h30

Duração: 1h40; M/16

€12 a €15 com descontos

Abrangido pelo Passe Cultura (disponível apenas na bilheteira do Teatro)

 22 Dezembro, domingo, 17h30

Espaço cénico Jorge Rosado, com a colaboração de João Fonseca e Ecco Mie **Desenho de luz** João Fonseca, com a colaboração de Jorge Rosado **Reinterpretado por** Cárin Geadá **Música original** Pedro Carneiro **Música adicional (coro)** *The three ravens (funeral)* — melodia tradicional inglesa arranjada por Afonso Martins | *Pastime with good company (tambor)* — compositor Henrique VIII | *Full bags, a brisk bottle (canon)* — “Catcht” inglesa escrita por Henry Purcell **Participação musical ao vivo** (improvisação) Ricardo Toscano, Rodrigo Amado **Tradução** Bruna Beber **Sweaters** David Zambrano **Acompanhamento artístico** Pedro Paiva **Interpretação e Cocriação** Anastasia Senikova (Cast original Ana Silva), Ieva Brazeneite (Cast original Maria Fonseca), Miguel Moreira, Shadowman **Participação especial** Coro do Festival de Verão **Direção** Paulo Vassalo Lourenço **Assistente de direção** João Perdigão **Pianista acompanhadora** Maria Tejada **Desenho de som** Miguel Serrão **Realização de vídeo de cena** Eva Ângelo **Fotografia de cena e ensaios** Paulo Pimenta e Helena Gonçalves **Coprodução** Companhia Útero, Teatro Aveirense, Centro Cultural Vila Flor, Cine-Teatro Avenida, Espaço do Tempo, Fiar, Teatro Circo de Braga, Cineteatro Louletano, Teatro Nacional de São João **Residência Artística** Estúdios Victor Córdon, Espaço Desvio/Zabra, Latoaria

TEATRO SÃO LUIZ Direção Artística Miguel Loureiro Direção Executiva Ana Rita Osório Adjunta Direção Artística Tiza Gonçalves Adjunta Direção Executiva Catarina Ferreira, Sorais Amarelhinho Direção de Comunicação Elsa Barão Acessibilidade e Produção de Comunicação João Romãozinho Comunicação Digital Ana Ferreira Mediação de Públicos Diana Bento, Téo Pitella Promoção e Assessoria de Imprensa Mafalda Simões Direção de Produção Mafalda Santos Produção Executiva Maria Beatriz Pinto, Marta Azenha, Sofia Teixeira Direção Técnica Hermâni Saúde Adjunto da Direção Técnica João Nunes Direção Técnica Produção Margarida Sousa Dias Iluminação António Sofia, Carlos Tiago, Diogo Zóximo, Ricardo Campos Maquinaria António Palma, Miguel Rocha, Vasco Ferreira, Vitor Madeira Som Gonçalo Sousa, João Caldeira, Nuno Saias, Rui Lopes Vídeo Sérgio Joaquim Manutenção e Segurança Ricardo Joaquim Coordenação da Direção de Cena Marta Pedroso Direção de Cena Helena Ribeiro, João Veloso, Maria Tavora, Sara Garrinhas Assistente da Direção de Cena Cristina Soares Camareira Rita Talina Bilheteira Isabel Clímaco, João Reis, Pedro Xavier

 LISBOA
CULTURA

 ANTENA 2

teatrosauliz.pt

Lista de figuras

Figura 1: Momento de ensaio. Miguel Moreira e eu. *O Espaço do Tempo*, Montemor-O-Novo. Novembro de 2024. Fotografia: Dani.

Figura 2: Sonho fragmentado. Shadowman. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Figura 3: Sonho fragmentado. Membros do coro e eu. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Figura 4: Sonho fragmentado. Anastasia Senikova e membros do coro. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Figura 5: Sonho fragmentado. Miguel Moreira e eu. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Figura 5: Sonho fragmentado. Miguel Moreira e eu. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Figura 7: Amor Ácido. Miguel Moreira. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Figura 8: "Dance like water". Miguel Moreira e Anastasia Senikova. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.s.

Figura 9: "Dance like water". Anastasia Senikova e Miguel Moreira. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Figura 10: Palhaços da morte. Miguel Moreira e eu. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Figura 11: Palhaços da morte. Miguel Moreira e eu. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Figura 12 (cima) e 13 (baixo): Enterro de Ofélia. Coro, eu, Anastasia Senikova e Shadowman. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Figura 14: Ruínas da Catarse. Eu, Anastasia Senikova e Miguel Moreira. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Figura 15: Ruínas da Catarse. Eu e Miguel Moreira. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Figura 16: Ruínas da Catarse. Anastasia Senikova. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.

Figura 17: Gráfico ilustrativo da reciprocidade entre palavra, movimento e afeto no corpo em relação à atmosfera.

Figura 18. Ruínas da Catarse. Eu. *Hamlet, L'Ange du Bizarre*. Teatro São Luiz, Lisboa. Dezembro de 2024. Fotografia: Pedro Rosário Nunes.